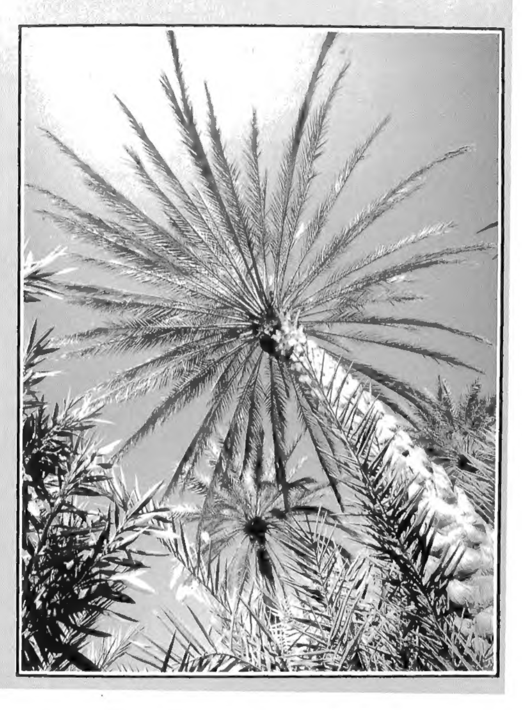


NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

● الأفلاج العمانية ● أنواع الفراشات في السلطنة ● عُمان في لسان العرب ● معركة سلوت ● إضاءات من الشعر العماني ● لاكان والتحليل النفسي ● العرب المحدثون ● تدريب الممثل ● فيلم جمال عبدالناصر ● وإقرأ : عبداللطيف اللعبي، امبرتو إيكو، هشام شرابي، فرانسواز ساجان، محمد ملص، فرناندو بيسوا، ابراهيم فتحي، ايفواندريتش، عبدالغفار مكاوي، سانت اوكزبيري، حمدة خميس

العدد الرابع عشر - أبريل ١٩٩٨ م - ذوالحجة ١٤١٨هـ



▲ عدسة المصور: عبدالرحمن بن علي الهنائي، سلطنة عمان.

◄ الغلاف الأول بريشة الفنان: عمر موسى، سلطنة عمان

ـــــداء ٢٠٠٦

ر/ محمود أمين العالم

الكلـــــمة السـامية
لحضرة صاحب الجلالة السلطان
قابـوس بـن سـعيد المعظـم
بمناسبة افتتاح مجلس عُمـان

الحمد لله على ما أولى وأنعم، والصلاة والسلام على الرسول الأمين، وعلى آله وصحابته ومن والاه الى يوم الدين.
أعضاء مجلسي الدولة والشورى الكرام..

أيها المواطنون الأعزاء.. في كل مكان..

في هذا اليوم الميمون المبارك نفتتح باسم الله وبتوفيقه، مجلس عُمان الذي يتكون من مجلسين: مجلس الشورى، وقد كان تجربة رائدة اثبتت نجاحها خـلال الفترة الماضية، ومجلس الـدولة الذي نأمل أن يكون لبنة أخـرى قوية راسخـة في بنيان المجتمع العماني، تعزز ما تحقق مـن منجزات، وتؤكد ما رسمناه من مبادىء ، من بينها إرسـاء أسس صالحة لترسيخ دعائم شورى صحيحـة، نابعة مـن تراث الوطـن وقيمه وشريعته الاسـلامية، معتـزة بتاريخه، آخذة بـالمفيد من أسـاليب العصر وأدواته.

إن إنشاء مجلس الـدولة، ليقوم بواجبه، جنبا الى جنـب، مع مجلس الشورى في تحقيق الأهداف الـوطنية، يعتبر خطوة متقدمة على صعيد التعاون بين الحكومة والمواطنين من أجل مزيد من الازدهار والرخاء والتقدم والنماء.

فتعدد الآراء والأفكـار التي تخدم الصالـح العام، وتثري مسيرة التطـور والبناء هو مـن أهم العوامـل التي تعين على وضوح الـرؤية، وتحديد الغـاية. لذلـك فأنتم جميعا مطـالبون، سواء في مجلـس الدولة أم في مجلس الشورى ، بأن تبـذلوا قصارى الجهـد في دراسة المسائل التـي تطرح عليكم، أو تلـك التي ترون طـرحها في نطاق المهـام الموكولة إليكـم، دراسة موضوعية تتسـم بالدقة والواقعية والوعي، وصـولا الى آراء سديدة، وحلول رشيدة، تؤدي، بجانـب الجهود الحثيثة التي تبذلها الحكومة، الى تقدم الوطن، وتوفير أسباب الحياة الكريمة للجميع على هذه الأرض الطيبة الآمنة بإذن الله.

أيها الأعضاء الكرام..

لقد اتخذت الـدولة، خلال الحقبـة الماضية، مـن الخطوات المدروسة مـا يحقق تسخير موارد الـوطن لخدمـة الأهداف المرجوة، والطموحـات الكبيرة التي تسعى الى بناء مجتمع ناهـض. واقتصاد قوي، فشجعت الصناعة والتجـارة والزراعة، ويسرت مجالات الاستثمار، وطورت مرافق الخدمات، لتتواكب مع مراحل التقدم في البلاد، وأنشأت المؤسسات التعليمية والصحية والاجتماعية وسنت القوانين المنظمة لحركة البناء والتطور.

ونحن إذ نشكر أعضـاء حكومتنا على جهودهم المتواصلـة في تنفيذ الخطط والبرامج التنموية، وإذ نعـرب عن دعمنا لهذه الجهود، وحرصنا على مـواصلتها، استعدادا للقرن الحادي والعشرين، ورغبة في مواجهـة تحدياته بخبرة أكبر وأعمق، وخطوات أرسخ وأوثـق، فإننـا نؤكـد اليوم، وكما أكـدنا دائما، على أن مسيرة التنميـة الشاملـة لا تكتمل إلا بـالتكاتـف والتعاضد، والتعـاون والتساند بين الحكومة والمواطنين . لـذلك فإن مسؤوليتكم في استمـرار هذه المسيرة كبيرة وعظيمة. وهي مسؤولية وطنيـة سوف تحاسبون عليها أمام الأجيال القـادمة. فهل أنتم مستعدون لحملها؟ إن ذلـك يحتم عليكم أن تبدوا آراءكم وأن تقدمـوا مقترحاتكم بكل تجرد وترفع عن المصـالح الخاصة، وأن تلتزموا الواقعية في تنـاول القضايا التي

تمس المصلحة العليا للوطن والمواطـن، وتقوموا بمعالجتها من منظور شامل للبلاد بكـل مناطقها وولاياتها، لا تهدفون في ذلك إلا الى تحقيق الصالـح العام. كما يقتضي منكم التركيز على القضايا الـرئيسية، وعدم الانشغال بأمور جـانبية قد تعوق التوصل الى نتائج عملية في المسائل المطروحة للبحث، متجنبين دائما كل ما من شأنه الابتعاد بكم عن الهدف المنشود.

إن ثقتنا كبيرة بـلا شك في أنكم أهل لحمـل الأمانة، وأملنـا عظيم في أنكم ستؤدون مهامكم الجسيمة بكـل اقتدار ، وبروح الانتماء والوفاء لهذا الوطن العزيز، من أجل غد أكثر اشراقا بالخير والنماء.

أيها الأعضاء الكــرام..

إن المشاركـة في ترسيـخ وعي المواطنين بأهـداف التنمية ومهامهـا وأولويـاتها والجهود التي تبـذل لتنفيذهـا،وتعميق الترابط بين الحكومة والمواطنين، واجب وطنـي أساسي، ينبغي على كل فرد من أبناء هذا البلد الغـالي القيام به. فالمواطنون من حقهم أن يعرفوا ما تبذله الحكومة من جهود في سبيل رفع مستوى المعيشة، وتطوير الاقتصاد وتنمية الثروات الوطنية، ورعاية المجتمـع، وضمان أمنه واستقراره، والمحافظـة على قيمه وتراثه ومنجزاتـه. كما أن من حقهم أن يعرفـوا أن الساحة الدوليـة تشهد كل يوم مـن التطورات والمتغيرات ما يوجـب على الحكومة إعادة النظـر في خططها، وأولوياتها، وبـرامجها التنفيذية ، وأسـاليبها المنهجية، بما يمكنها مـن تفادي السلبيات التي تتمخـض عنها بعض تلك التطـورات والمستجدات، وبما يجعل مـن الضروري أن يتفهم المواطن ظروف كـل مرحلة من المراحـل، ويتقبل الواقـع الذي تفرضه بـروح ايجابية. لذلك فإن التوعية ضروريـة للمجتمع بكل فئاته وشرائحه ، وهي من لوازم العمل الوطنـي التي بدونها لا يتأتى للكثيرين تقدير مدى تأثير بعض الأحداث العالمية على المسار التنموي.

وإذا كنا ندعو الجميع الى أداء واجبهم في مضمار التوعية فإننا نؤكـد هذه الدعوة بوجه خاص لأعضاء مجلس الشورى فمن واقع تمثيلهـم للمواطنين ، وبحكم صلتهم المبـاشرة بهم، فإنهم مطالبون ، سـواء بشكل فردي أو من خـلال المجلس ولجانه، بالقيام في المرحلـة القادمة بدور أكثر فاعلية في هـذا المجال، يجعل الرؤية أوضح، والبحـث أعمق، والنتائج أفضل وأجدى وأشمل.

كما نجـدد الدعـوة لجمعيات المرأة العمانيـة، وغيرهـا من المؤسسـات الاجتماعية، مـن أجل إيـلاء مـزيد مـن العناية والاهتمام لتوعيـة المواطنات بالتكيـف مع معطيات العصر حتـى تتمكن المرأة ، في كل مـوقع ، من أداء دورهـا الحيوي في المجتمع والذي عملنا منذ البداية على اعدادها للقيام بـه، فأتحنا لها فرص التعليم والعمل والمشاركة في الخدمة الاجتماعية ، والاسهام بالرأي مـن خلال مجلس الشور ى. وها نحن اليوم نقـوم بتكريمها مرة أخرى وذلك بتعيينهـا في مجلس الدولة، لنرفع من مكانتها، ونعزز من فرص مشاركتها في خدمة مجتمعها وتنميته وترقيته إضافة الى مهمتها الكبرى في بناء الأسرة، وغرس الانتماء والولاء في نفوس الأجيال الصاعدة.

أيها الأعضاء الكــرام..

إن التجربـة في مجال الشورى قد حـازت على رضانـا والحمدلله، حيث شيـدت دعائمها في أنـاة، وبنيت أركـانها بعد تثبت، وذلك مـن أجل أن يكون البنيان عنـد اكتماله، بإذن الله ، قويـا راسخا. محققا للغايـة التي نرجوهـا ، والهدف الذي نسعى إليه.

وإذ نتوجـه الى المولى تبارك وتعـالى أن يحفظ عُمان، ويـرعى مسيرتها ، ويسـدد خطاهـا، يسرنا أن ننتهـز هذه الفـرصة لتهنئتكم والدعاء لمجلس عُمان بالتوفيق والنجاح.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

السـبت
٢٧ شـعبان ١٤١٨هـ
الموافق ٢٧ ديسمبر ١٩٩٧م



رئيس مجلس الإدارة
سلطان بن حمد بن سعود

تصدر عن :
مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

رئيس التحرير
سيف الرحبي

منسق التحرير
طالب المعمري

العدد الرابع عشر - أبريل ١٩٩٨م
الموافق ذو الحجة ١٤١٨هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥ ، الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد.: الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالا - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا - الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥ درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد: ٥ ريالات عُمانية أو ما يعادلها، للمؤسسات: ١٠ ريالات عُمانية أو مايعادلها (يمكن للراغبين في الاشتراك) مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان، هاتف : ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٠٣٨٦ ، فاكس : ٧٩٠٥٢٣



جدل الأشكال الشعرية

في وجه ملتبس من أوجه السؤال الشعري في برهته الراهنة ، لا يمكن الذهاب الى نهاية «الريادة» بالمعنى الإبداعي المستمر في الزمن وليس بالمعنى البرّاني اللفظي، ولا الى أن الشعر العربي وصل مرحلة «الصفر».

الريادة إذ أشرفت على الانطفاء الجسدي، بداهة ، لا يعني نهايتها الابداعية في جوانب قوتها الشعرية والنظرية المستمرة.. والنظر في المشهد الشعري العربي الراهن لا علاقة له بذلك الانتهاء أو الاستمرار، يمكن النظر إليه كمرحلة إبداعية واستمرار تطوري على نحو من الانحاء، له جوانب قوته وضعفه، للأزمنة الشعرية السابقة عليه والمتجهة صوب المستقبل،إن كان هناك من مستقبل لشكل تعبيري بعينه! استمرار تخترقه القطيعة وهواجس «القتل» والضدية، مثلما يخترقه بالضرورة التواصل والمحبة وانحلال طبائع الأسلاف اللامرئية في خلايا السلالة وحيواتها الباطنة.

من المجانيّة والشطط، الذهاب الى أن الشعر العربي ، راهنا وصل مرحلة (الصفر) هذه الكلمة التي استخدمت في غير سياقها المقصود وبشكل خبيث وجاهل أحيانا عما كان يرمي إليه الشاعر سعدي يوسف. هناك شعراء «الصفر» يقينا وهم موجودون في كل الأزمنة البشرية، لكن ليس الشعر في جموحه المتجدد والمؤشر دوما، بشكل غير مباشر، غالبا، كقوة خفية الى الوضع والتاريخ العربيين في انهيارهما اللامحدود.

طوال تاريخ الابداع هناك صراع أشكال ورؤى، ليس فقط صراع «أجيال» بالمعنى المانوي المستخدم بحدة، ومن منبت بديهي، كون ا لابداع لا زمن له بمثل هذه الرؤية المحدودة للزمن. الشعرية العربية الحديثة منذ بداياتها الريادية الأولى وحتى راهنها ، هناك تداخل أشكال ورؤى ومبان شعرية مع غض النظر عن فوارق العمر والزمن. هذه المسألة تنطبق على الكثير من الأسماء والتجارب بمختلف فصول الشعرية العربية الحديثة.

كلمة «رواد» هي الاخرى كلمة مطاطة. فهناك الريادة الحقيقية في سياق التجديد الشعري والثقافي، بما فيها قصيدة النثر التي أصبحت تشكل المتن الشعري على نحو ما برغم ما تدعيه من امتياز نبذ وهامشية أصبحا من نصيب الشعر العمودي المتوارث: إنه نوع من سخرية القدر حيث مارس التاريخ مكره بحدة حسب التعبير الهيجلي إن صح في هذا السياق.

وهناك الريادة الصدفوية البرانية التي تنطبق على بعض الشعراء في تلك المرحلة التي اتسمت بالتأسيس، ليس لأنهم شعراء رادوا الحداثة والابداع الحقيقيين بل لأنهم كتبوا في تلك المرحلة.

هذه الاشارات السريعة لا تنفي أن لكل مرحلة خصائصها وتصوراتها التعبيرية الأهم، كون الأدب والفن والشعر جزءا من حركة الزمن والحياة والمعيش وليس مفاهيم محلقة في فضاء التجريد المطلق. وراهن حياتنا ومعيشنا غير ذلك الذي نشأت فيه الحداثة : إبان ريادتها .. هناك نوع من انقلاب تعبيري أملته شروط حياة مختلفة .. اتجهت القصيدة الجديدة نحو مناطق أكثر خطورة في عريها وانغراسها في حياة لا غطاء لها من أي نوع كان، تاريخي، أيديولوجي ، فكري، أصبحت أقرب الى ذاتها وحياتها المؤّارة باليأس والانكسار والاشراق.

سؤال الابداع الشعري الراهن ، سؤال اشكاليات متشعبة ومدوّخة ، تتناسل باستمرار والا أصبح عادة روتينية فارغة، نوع من بيروقراطية كتبة حصيفين ومواظبين لكن من غير لوثة أو إطلالة حمقاء على الهاوية.

انكسرت أشياء كثيرة، تصدعت عن أماكنها المعتادة، وفيما تصدع تلك السطوة المتوارثة لشعر المنابر ومواصفاتها المحفوظة غيبا والتي لا تعني جوهر العملية الابداعية في شيء: لنتخيّل الشاعر الجديد المختلف، مذعورا متطيرا من تلك الحدّيات التي فرّخت أسوأ الشعر العربي ، معمدا ببركات الكنيسة الايديولوجية الصاعدة في تلك الفترة. من منا لا يتذكر حين كان سوء الطالع يقذف به الى سماع ذلك الزجل المنبري وكأنما يمارس أقصى حالات المازوشية. هناك طبعا شعراء كبار تشرفت بهم المنابر، لكنها لم تصنعهم، لقد صنعهم ثراء الموهبة والتجارب المريرة.. أصبح الشاعر الجديد لا يميل الى الانشاد المنبري ويجتاحه نوع من احساس المقصلة وبأن المشهد بكامله عبثي ومضحك وأتخيله أحيانا يتوسل أفكارا إبادية لانهاء هذه الورطة التي لم يعد لها من مبرر .

لاشك أنها القصيدة المفتوحة على برزخ الولادة والموت. قصيدة التيه والوَجد الممزّق.

اكتشــــاف نزار قبــاني (*)

أتذكر وسط هذا الضبـاب الكثيف للذاكرة، اللحظة الأولى التي قرأت فيها نزار قباني في القـاهرة وبحي العجوزة تحديداً، حيث كنت أسكن مع طلبة آخرين.

كانت الشقة التي نعيش فيها تطل على مخفر كبير للشرطة ومستشفى. كنت أراقب دومـا صخب الخروج والدخول إليهما وتلك الفوضى البشرية العارمة.

كان عام ١٩٧٠ في أواخره حيث بلغـت من العمر ثلاثة عشر عامـا، بداية التماس مع الـراهن بمعطيـاته الفكـرية والثقـافية والسياسية، أنا القادم من الضلع الأقصى لشبه الجزيرة العربية ، حيث كانت بلادي العريقة قبـل هذا التاريخ ترزح تحت عبء ما هـو أسوأ مـن القـرون الوسطـى. كانـت على صعيـد المعرفـة والتحديـث بأشكالهما المختلفـة، أشبه بكهف مقـذوف في أقصى كوكب مجهول، كهف مليء بالخرافات والسحرة والجذام.

وكانت القـاهرة آنذاك خارجـة من جنازتها الكبرى بموت جمال عبدالناصر الذي مازالت صوره تضيء سماء المدينة الضخمـة بآمال أوشكـت على الغروب ، ومـلامح عهد جديد يرتسم في هذا الأفق الخماسيني المترب.

في ذلك الـزمن عرفت نـزار قباني عن طريـق بسطة كتب أسفل العمارة التي نقطنها.

كانت لحظة اكتشاف صاعقة على الصعيد الشعري.

فلم أكن قرأت قبل ذلك شعرا متحررا من المفهوم التقليدي للشعر بمعناه النظمـي الشديد النمطية والتسطيح الـذي كانت تزخـر به عُمان، حيـث كان العمـود الكلاسيكـي المتين يشهد انكساره الأخير - وذاهبا (الشعر) نحو أفق آخر وحياة أخرى ، مثل شعر نـزار قباني. كانت لحظـة أشبه بانتفاضـة للحواس والـدم، والوعـي في تشابكهـا واختـلاطها بـالمحيط السيـاسي والفكري الذي بدأت ألج تخومه الجديدة تماما بالنسبة لي.

من البـوابة القبانيـة دخلت أو حاولـت الخطوة الأولى نحو أفق الشعـرية العربية الحديثـة، «أو الحداثة» بتجليات وعيهـا المختلفة. هـذه الكلمة التـي تجسد مصطلحـا بالـغ التعقيد والصعوبـة في المستوى العربي والذي لم يعـد نزار قباني يحبذه ويتحفظ عليـه على المستوى الشعري تحديداً، كـان هو مـن بناتـه الأوائل والفـاعلين في أرضية الأجيـال اللاحقة ، أو وفق أنسي الحاج كلنا نشأنا في ظلاله.

كانت البوابة القبانية عبر القاهرة هي دليل الخطوة الأولى ومكابدتها نحو أفق آخر مختلف في تصوراته ومفاهيمه ورؤاه، ومنه دخلت الى تجليات أخرى لهذا الفضـاء الجديد من السياب وأدونيس، ويوسف الخال، وصلاح عبدالصبور وخليل حاوي وعبدالمعطي حجازي وحتى محمود درويش.

* * *

لم يكن نـزار قباني منضويـا تحت لواء جماعـة أدبية أو ثقافية بمنـابرها المختلفة التـي كانت تسود المرحلـة وتسمها بطابعها وتكوينها وممارستها الابداعية والتنظيرية.

فضّـل أن يكون منبرا بـذاته، متحصنـا بـإنجازاتـه و«جماهيره» هذه الأخيرة التي وجدت في بسـاطته الماكرة ، غالبا ، وشفـافيته الغنائية، الفضـائحية ، التعبير الأولى عن نزوعاتها وهواجسها السياسية والجنسية المطمورة في ظل اخطبوط المؤسسات القامعـة، وهي التي (الجماهير) أعطته صفة «النجـم» وسط رمال شعريـة متحركة وممـارسات تذهب مـذاهب شتى من التجريـب والهدم واللبس الفني في خـارطة الشعـرية العـربية التـي راحت تنـأى عن شعـر «الجماهير» في معظـم الممارسـات والتنظيرات الشعـريـة الحقيقية، بينما هي تحاول الايغال على صعيد الانجاز الفني والابداعي في التعبير عن تشظيات الذات الفردية وخرابها في ضوء خـراب الجموع والهزائم والنكبات.. وجاءت هـزيمة حزيران لتعمق هذه الـرؤى وتدفع بها الى الطرف الأقصى مـن غسق الهاويـة، مثلما نـرى ونقـرأ المشهد الشعـري، الحياتي الراهن.

في هذه العتمـة التي ترشح نـورا قليلا، قاتما، ظـل نزار قباني مواصلا خط سيره وطرائق تعبيره ورؤيته التي لا لبس فيها ولا غمـوض يعكر صفو العـلاقة بين شعـره وجمهوره، حاملا طموحه عبر سلاح الشعـر، في تحرير الأمة من كوابحها وتابواتها وهمومها في الجسد والفكر والسياسة.

لا يختلف قباني كثيرا عن فرقاء الحداثة الآخرين في حمل الشعر على فواجع الأمة وقضايـاها الكبرى، لكن الحمل هنا لا ينعكس لبسـا وخوائي على جسـد التعبير الشعري. فـالطريـق واضحة وشمس الشعر مازالت ساطعة.

يتسع جمهور القصيدة القبانيـة لفئات المجتمع وطبقاته رغـم انحيـاز شعــره الى المحـرومين المهمشين والمقمـوعين بصراحـة تصل حـد الشعار والبـوح والمثل السـائر - رجـالا ونساء فيقرأه ويتـداوله الجميع القامـع والمقموع ، ابنة الحي البرجـوازي أو ابن أحيـاء الصفيح وأحـزمة البـؤس في المدن العربيـة. الكل يجد في مـراياه جـزاء من نفسـه وتهويماته، في

* - من مساهمة في احتفالية نزار التي ستظهر في كتاب بإشراف الجامعة الامريكية في بيروت.

جوانب إيقاع الرغبة الجسدية المكبوتة والطامحة الى التحرر من هيمنة الكوابح المتوارثة من أزمنة الانحطاط، والتي ينزلها قباني منزلة شبه ايروتيكية ذات طبيعة يختلط فيها الهجاء والثورة على المحرمات بالاستسلام الكامل وغير المشروط لملاك الحب وجبروته.

شاعر الغنائية العربية الحديثة بامتياز، أو كما عبر جبرا ابراهيم جبرا، إنه أحد أكبر الشعراء الغنائيين في هذا العصر، تلك الغنائية التي تتموج على غير حقل بأعماق شاعريته المحملة بهواها الدمشقي.

هل أضيف شيئا بالافصاح عن كونه ثورة في الشعر العربي وأحد المفاصل التجديدية في تاريخ هذا الشعر؟

* * *

في ترحالاتي الكثيرة عبر مدن عربية واوروبية كجزء من جيل وجد نفسه في خضم شتات فكري ومكاني نسج حياته ونتاجه وسلوكه في غموض هذا التيه وتشظيه في غياب أي لحمة جماعية تشد أواصره المبعثرة بفكرة ولو كانت ذات منزع طوباوي أو «مشروع» ما.. كان الواقع بارز العظام والعفن يسد النوافذ من كل الجهات.

لم يكن هنك مشروع على نحو ما كان عليه الزمن القباني وأقرانه، فذهبت بنا الحياة في طرق مختلفة، أكثر أرقا ووحشة وكذلك التعبير الشعري والفني بصورة عامة الذي خضع بدوره لتحولات هذه الحياة المقذوفة في الربع الخالي وهذياناتها المتكسرة. وجدنا أنفسنا مشدودين بشكل حنيني الى ذلك الزمن ورعيله الكبير، من غير افتعال قطيعة ولا اتساق.

.. فقط، الأمكنة المتصدعة، العزلات والتقلبات الفكرية والاجتماعية العاصفة، التي لم تبق على مفهوم قائم أو بداهة فكرية وقومية وتاريخية. كل المثل السابقة والتصورات جرفها الفيضان، فهي بحاجة الى خلق صياغات جديدة أو إعادة النظر فيها.

بقي الزمن القباني زمن التأسيس المستمر، في أراض وعرة ومحصنة بأسلحة القمع الممتزج بالثروة والجهل.

وفي خضم هذا الرحيل أيضا لم ألتق بنزار قباني إلا في مناسبات عابرة في أكثر من مدينة، اي لم أقترب منه بشكل شخصي وحميم إلا أثناء زيارته لعمان عام ١٩٩٣. كنت راجعا بعد غياب طويل أفكر على نحو غامض وساخر بمشروع يسوغ هذا الرجوع.. هكذا أخذنا سياق الأحاديث الحميمة لمناقشة فكرة تأسيس مجلة ثقافية ــ فكرية، وكان شديد الحماس لأي مشروع داخل الوطن رغم المرارة والمكابدة التي سيواجهها أي مشروع ينزع نحو التنوير والاختلاف في مناخ أقرب الى العداء لأي ثقافة جدية. وبعد فترة ظهرت مجلة (نزوى) التي ستكمل عامها الرابع.

وفي هذه الزيارة الأولى حصل مشهد نادر وطريف، في مدينة مسقط العاصمة العمانية الجميلة التي يسودها الهدوء والغياب التام لازدحام الشوارع والطرقات، ما إن اقترب موعد الأمسية القبانية حتى اكتظت الشوارع وازدحمت وتسبب نزار قباني في أول أزمة مرور في تاريخ البلاد.

* * *

ليذهبوا حيث شاءوا
للمقاهي والكنائس والساحات
للجبال والسهول والوديان.
سيتكلمون لغتنا لا محالة
تلك اللغة التي اكتسبناها
بخبرة الألم والعذاب.
حفريات لا تخوم لها في هذا الجسد
ورغبات لا تحدها الجدران والأقبية.
من أين أجيء بعزلات أكثر
كي أحمي هذا الروح من وباء القطعان
من أين أجيء بأيام، يسيجها البداة والأقمار
في قلب الصحراء
لا أسمع فيها غير ثغاء الماعز
وعواء الذئاب
أيام ارتشف فيها مياه الاسلاف
مثلما أرتشف قهوة الصباح.
كل شيء مضى في حال سبيله
وبقينا هكذا
مسمرين فوق أراض تنهار باستمرار.

* * *

كل شيء مؤجل الى الغد
وكل غد الى الآخرة.
لا بأس أن تحز السكين الوريد
وأن تسمع الذئب في هجعة الليل
يدعو ضحاياه الى وليمة.
لا بأس أن يعدو القطيع الى حتفه
وأن تهيىء الأم العروس
في أكليل الورد
متذكرة صباها.
لا بأس أن يقتحم الفجر غرفتي
ناضحا بفصوله الدموية أبواب العالم.
لا بأس أن تطيل أظافرك وأسنانك
وتغمدها في جسد
طالما اشتقت إليه.
ولا بأس أيضا
أن أجد جثتي ذات صباح
مؤجلا دفنها الى الغد.

سيف الرحبي

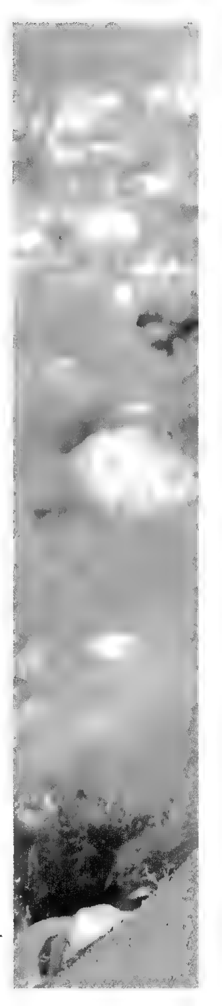


المحتويات





ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها ، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.



الأفلاج العمانية

مسيرة حياة وحضارة

طالب المعمري
تصوير: سيف الهنائي
كلود افيزارد

الأفلاج .. عيون جارية لها حرقة الدمعة على الخد، وهي تسقي الأخضر النابت على وجنة الأرض الصفراء.

لها طعم الاشتياق للمشتاق بين حرارتين ودفء. كنا صغارا نقيس «قامة» الماء، بقامة الجسد. ظل ظليل، الماء النابع بين مجرى وساقية.

هذا الأمداء قلم ومحبرة بلون البلور. ومغبر في بعض أيامه المضطربة بلون الجدار بالجدار . والحصى حصنه من الاندثار . هذا زمان وتلك أزمان، حين فتحنا أعيننا على أنهار الطفولة أو طفولة أنهارنا، الفلج نبع مائه، والسواقي طفولته وشيخوخته بداية ونهاية ، كما العمر بين منبعين بعضه فان وبعضه باق.

تشكل الأفلاج حياتنا على جانبيها، أو تشكل الحياة استمراريتها في كنفها. تخلق الحياة، أو تلغي حياة - خصوصا - حين تكون الحياة من بعض مائه وزاده.

شريان يمتد من قلب الأرض الى قلب الكائنات والانسان أوله طين وماء.. وآخره ماء.

«وجعلنا من الماء كل شيء حي» سورة الأنبياء.

أيها الكائن .. الساكن ... المتشكل من قلب النقطة، لك الماء وحده، حياة .. لك القوة والجبروت والتحدي أن تكون وحيدا والماء قريبك، ورفيق رحلتك الارضية من عطش الأزمان.

ارتو ما شئت. فالماء ملبس للوجود وجوده.. الماء جسدي.. والماء ظهر في تكوينه وتشكله من حضرة المحتضر. قطرة، قطرات في صحراء السماوات تفي أن تكون الخيط واصلا بين حياة دون موت. الماء ... دون الماء منقلب الحال الى اثر أبعد عن العين.

لهذا فبكاءات الكائن أوله ماء، وآخره ماء كوّن الانسان حياته قرب الماء .. أو أن حياته تجوس في أعماقه، وحيث يتواجد تنفرش أسارير اليابسة بالمخلوقات، مجلجلة بهذا الصوت الآدمي الذي كسر بهيبة تفكيره سكونية المكان.

«ونبئهم أن الماء قسمة بينهم كل شرب محتضر» سورة القمر آية ٢٨.

تسري المياه على الأرض، كما يسري الدم في الجسد احتياج لا غنى عنه منفعة إن انقطعت اندثرت وفنيت. كنا صغارا، وكانت المياه فرحتنا وبهجتنا من وحشة قفر المكان ولهيب الشمس الذي يستمر شهورا. كانت القطرات المطرية غيثا تبوح لنا مع الحياة ومسيرتها المشكلة بين قطرة وقطرة، لهذا فالأمطار رغم شحتها في معظم شهور العام، ترطب أجسادنا، وتجعل من أفلاجنا الصغيرة أنهارا لا ينضب ماؤها. نغتسل فيها، نراكض المدى على رغوة عابرة، أو سمكة مائية صغيرة تنسل من بين أيدينا، وهي تنغرس في أعماقه المرئية، وقد أنقذتها صدفة الحظ من بين قبضة اليدين أو هرس الرجلين. يشكل الفلج ذاكرته فينا، كما تشكل الحياة تقاطيعها مع ملامح وجوهنا، راسمة لنا الخطوط والدوائر، وكما يشكل الفلج مسيرته من النبع الى تلك الورقة الخضراء في نهاية القرية.

كنا نعي وجودنا .. بوجود الماء.. نقدس أهميته في دورة يومنا، من أول نظرة في أول الصباح الى أحلامنا التي تبدد وحشة الساكت في عتمة الليالي. أو خلوة قمرية على جانب ساقية يومنا وساقيته وهو يجري الهوينى بهدوء العارف ليروي المكان بريقه الشفاف. تحدث جلبة في مجراه، نراه بعين النظرة الأولى.. نظرة الكائن لمكانه فنتخيله أكبر من مداه وحجمه مرات ومرات، لا ينقصنا له إلا المحبة الدائمة لاننا مقيدون بمقدراته فإن نقص حزنا، وإن زاد ماؤه فرحنا.. فرحنا معبر عنه باليدين بأن نطرد الزائد منه كلعبة نتسلى بها حيث لا نملك غيرها.



لهذا فالفلج ينبوع رزقنا بل حيواتنا بضجيجها البسيط، وعفويتها الريفية ومشاعية الافادة والاستفادة.

ومن أجل أن يكون «للمقدس» قدسيته خلقنا له أسطورة البداية والتكوين، وألبسناه ثوب الهيبة، والمهابة، تناقلته ألسنتنا بالتكرار، والتوارث، وكما للحكاية والأسطورة، لكي تعيش لابد لها من مقومات والهيبة غائرة القدم أو متخيلة ومفترضة كقصة النبي سليمان بن داوود حينما زار عُمان على بساط الريح وقد أمر خدمه من الجن بأن يبنوا عشرة آلاف قناة في عشرة أيام. أو أن الفرس هم من بنوا هذه الأفلاج في عُمان لكن الواقع، غير الخيال، فالانسان منذ أزله الأول شكل حالته حسب ظروفه والمكان - خصوصا - حين يكون ذا تضاريس ومناخات تتراوح بين اللينة حينا والقاسية أحيانا. لهذا فالتكيف المكاني للوجود البشري منطلقاته متعددة: تبدو أول ما تبدو مع توافر هذا الشرط الوجودي .. الا وهو الماء بشتى مصادره - خاصة - حينما نعرف تساقط الأمطار وارتباطها بمواسم معينة أو بمعنى أدق بموسم واحد.

فالماء بشكله السطحي والفجائي سريع التبخر عند درجات الحرارة الشديدة كما أن الآبار وطرق استغلالها البدائية قديما لا تنفع معها إلا الزراعات المحدودة، كيف الانسان العماني علاقته بالارض بأن جعلها تخرج الماء

الهيكل التنظيمي للفلج كما يعكسه الواقع الحالي

الوالي
القاضي
الشيخ
لجنة المحاسبة
الاهالي أصحاب الأموال ووكلاء أموال المساجد والاوقاف
الوكيل
الدلال وماسك الدفتر
البيادير
العريف

المصطلح	معنى المصطلح
أخـر الليـل	أحد تقسيمات الردة ويطلق عليه ربع أخر الليل ويحين موعده الساعة السابعة من بعد منتصف الليل بالتوقيت الغروبي.
أمـة الفـلج	أمة الفلج هي النقطة التي ينبثق منها الفلج او المنبع الرئيسي للفلج، ويطلق عليها راس الفلج، كما يسميها البعض الأخر أم الفلج، وتكون الأمة مكشوفة في معظم الافلاج الغيلية. اما أمة الافلاج الداؤدية فهي عبارة عن اول بئر عند راس الفلج وتكون مغطاة.وقد يصل عمق آمة الفلج الداؤدي الى (٦٠) مترا في بعض الافلاج.
اثـــر	فترة زمنية تقدر بنصف ساعة تقريبا، ويقصد بها ان قطعة ارض زراعية لها حصة في ماء الفلج لمدة نصف ساعة حسب دورة الفلج سواء أكانت أسبوعية أم أكثر.
بـــادة	البادة نصف يوم (١٢ ساعة) ويقال : بادة الليل وبادة النهار. ويطلق عليها (خبورة) في بعض المناطق.
بـــدوة	احد أرباع تقسيمات الردة وهي عبارة عن توقيت زمني. وتبدأ البدوة عندما يكون طول ظل الشخص (٢٤) قدما،وذلك في معظم الافلاج الغيلية. اما في بعض الافلاج الداؤدية فيختلف موعدها باختلاف منطقة الري بالفلج. فقد تبدأ عندما يكون طول ظل الشخص (٢٤) قدما أو (٢٠) قدما أو غير ذلك وفقا لما تم التعارف عليه.
بيـــدار	البيدار هو الشخص المتخصص في معرفة كيفية تقسيم مياه الافلاج وتوزيعها ودوراتها وهو الذي يستطيع أن يفرق ما بين أنواع النخيل،وكذلك تحديد كمية النبات اللازمة لتلقيح كل نخلة، ونوعية الفحل الذي يصلح نباته ويقوم البيدار بالعمل نيابة عن اصحاب الاموال مقابل أجر يتفق عليه

أسماء نجوم محاضرة الليل في بعض مناطق السلطنة

م	أسماء النجوم	م	أسماء النجوم
١	كـوى	١٢	الجوزاء
٢	الموفـى	١٣	الشعراء
٣	الغـراب	١٤	أ - الجنب
٤	الانم	١٥	ب - الذراعين
٥	الصارة الأولى	١٦	البطن
٦	الصارة الثانية	١٧	السقام
٧	السعد	١٨	المواثيب
٨	الكوكبين	١٩	الذكرين
٩	الثريا	٢٠	الغفـــر
١٠	الدبران	٢١	العقرب
١١	الشبكة		

الدائم، والزرع النضير على مدار العام. لهذا جاءت ابتكاراته موائمة لمدى حاجته للعيش والاستقرار. فأخرج الماء ليروي به ظمأه أولا، ناسفا بذلك فكرة الاستقرار التي صاحبت جزءا من حياته الأولى ، ففي هذه الحالة شكل أول نواة لحالته المجتمعية ببساطة تكوينها.

هذه المقدمة.. تراوحت بين الذاتية المشبكة بالطفولة اللصيقة التي اغتسلت بماء الفلج . ذلك النبع الذي يولد المحبة لتلك الطلقة الأولى، وهذا المكان الذي برقت فيه عين الصرخة لميلادنا الاول، وكذلك ميلادنا المعجون بأرض الطين والحنين. عُمان.

كما أنها المقدمة ـ المدخل ، تؤشر الى أهمية هذا النبع وقنواته والتصاق العماني ازليا به، رابطا حياته بمصيرية قدرية لا انفصام فيها، لا يعيش دون الماء (الفلج) ولا يعيش ولا يستمر جريانه (أي الفلج) دون رعاية الانسان.

يكفي إنه حينما يتضرر الفلج، بسبب ما، تنهض القرية عن بكرة أبيها لا يستثنى أحد فيها عن خدمة هذا المجرى المائي، خدمة لم أر في حياتي توصيفا لها، وتلمس إحساسهم وكأنهم يزيدون في مجراه دمعات من محاجرهم في حالات الجفاف، ويحملون كل ما يعوق مسيرته (مجراه) في حالات الأنواء الجوية المضطربة والخراب، دافعين جهدهم فوق طاقتهم... وكأنما الفلج يعوضهم ليس في وجودهم الشرطي به، بل في صوته المنساب ، تذوب أناتهم وأثقال الصعاب.

ما هو الفلج ..

الفلج في العرف العماني هو الماء الجاري عبر قناة مشقوقة في الأرض مصدرة المياه الجوفية الموجودة في باطن الأرض[١] أو تلك المياه المتواجدة في مناطق الأودية. وفي كتاب جمهرة اللغة يعرف الشاعر العماني ابن دريد الفلج بقوله: «هو النهر الصغير ، وكل شيء شققته نصفين فقد فلجته»[٢].

يعرفه لسان العرب لابن منظور، والحكم لابن سيدة الاندلسي «الفلج هو النهر .. وقيل هو النهر الصغير، وقيل هو الماء الجاري من العين، والجمع أفلاج ، ويشتق منه الفلج بضمتين وهو الساقية» [٣].

فكلمة الفلج كما تستخدم في عُمان جمعها أفلاج وهو اصطلاح شامل لنظام من أنظمة الري. والكلمة مشتقة من جذور سامية قديمة تعني (التقسيم) وما يقابل الفلج في اللغة العربية هو تقسيم الملكية الى أنصبة[٤].

٤٣٠٠ فلج هندسة عمانية استمدت من تجارب التفكير العقلي من الأزل



نظام الأفلاج :

إن هذا النظام يعتمد على المياه الجوفية وشبه الجوفية واستخراجها بطريقة بسيطة دون استخدام الآلات الميكانيكية ومن ثم استعمالها في الزراعة وسائر الاستخدامات البشرية وتعتمد الاراضي الزراعية في عمان على الري بالافلاج بنسبة حوالي ٥٠ – ٦٠٪ من اجمالي موارد المياه المتوافرة، ويبلغ عدد الأفلاج في السلطنة حوالي ٤٣٠٠ [٥] وتنقسم الأفلاج الى ثلاثة أنواع رئيسية:

أفلاج داؤدية وأفلاج غيلية وأفلاج عينية. وفيما يلي عرض مختصرا لهذه الأنواع الثلاثة..

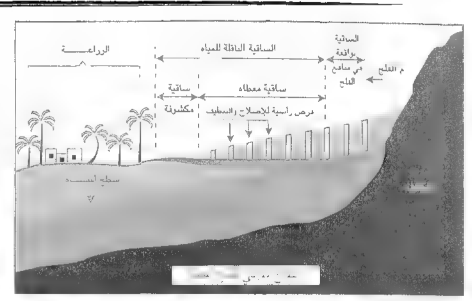
أفلاج داؤدية :

وهي عبارة عن قنوات طويلة محفورة تحت الأرض يصل طولها الى عدة كيلومترات وتصل أعماقها الى عشرات الأمتار وتبلغ نسبة الافلاج الداؤدية حولي ٤٥٪ من اجمالي عدد الأفلاج بالسلطنة وتتواجد المياه طوال العام بهذه الأفلاج.

أفلاج غيلية :

هي عبارة عن قنوات تستمد مياهها من المياه الجارية السطحية أو شبه السطحية بأعماق لا تزيد على ٣ – ٤ أمتار وتزيد كميات مياه هذه الافلاج بعد هطول الأمطار مباشرة وعادة تجف الافلاج عند انقطاع الأمطار لمدة طويلة، ويتراوح طولها من ٥٠٠ متر الى ٢٠٠٠ متر ويعتمد عرض ساقية هذه الافلاج على نوع الوادي وغزارة مياه الأمطار. وتبلغ نسبة الافلاج الغيلية حوالي ٥٥٪ من اجمالي عدد الأفلاج.

التوزيـع العادل لمياه الأفلاج ساهم في استمراريتـه



أفلاج عينية :

وهي الافلاج التـي تستمد مياهها مـن العيون مباشرة مثل فلج عين الكسفـة بولاية الرستـاق، فلج الحمام ببوشر ومنها أيضا عيون ساخنة وتتراوح أطوال هذه الأفلاج من ٢٠٠ متر الى ١٠٠٠ متر وعـدد هـذه الأفـلاج في السلطنـة محدودة ونسبتها أقل من ١٪.

إذن فـالنوعـان الأخيران من الافـلاج الغيلية والعينيـة سنتحدث عنهما على عجـالة الموضوع. فالطبيعـة أوجدتهما وهذان النـوعان لا تختص بهما سلطنة عمان وحـدها وإنما يشاركها العديد من بلدان الأرض. ويشير الباحث الأسباني خـايمي أوليفير آسين الى أن قنـوات العـاصمـة الاسبانيـة مدريـد تتشكل كـالتالي: لا تبـدو القنوات على الاطـلاق عند المنـابـع المتفجرة على سطـح الارض لأنها غير مـوجـودة ، ولكـن عند «وديـان » تقع على مستـوى معين مـن مدريـد، ويوجد في أرضـها أكياس جوفية مليئة بمياه الأمطار [٦].

١ - الأفلاج الغيلية :

تشكل وسـائل حجز الميـاه بين الأودية أو على جـوانب الأوديـة أو بين الصخـور أسـاس الأفـلاج الغيليـة وهـي ببساطة أسهل هذه القنوات انتشـارا من حيث قدرة الافراد العاديين والمزارعين على إقـامتها.. حيث تقـام حواجـز أمام حركـة جريان الميـاه لتوجيههـا الوجهة المطلـوبة. كما انها أيضـا وبسهولـة إقـامتها ، أكثـرها عـرضـة للفيضانـات وجريان الأودية فهي تقام في مـواجهة تقدم هذه المياه. وقد شـاهـدت بنفسي تصـدع مثل هـذه القنـوات ، كما أن هـذه القنوات عرضـة أكثر عن غيرها في أوقـات المحل «الجفاف»، بتوقف جـريانها بنسب متفاوتة ونادرا مـا «تهبط» الأودية وتزيل معها معالم ذلك الثعبان المائي .

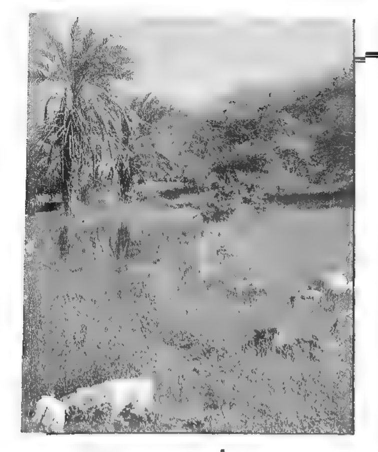
٢ - أفلاج العيون :

تتراوح أهميتها حسب نوعيـة مياهها، فهي تتراوح بين الحارة والباردة وبين العـذبة الصـالحة للشرب والضاربـة للملوحة والقلـوية المخلـوطـة بمياه الأوديـة التي تصلـح للزراعة وهنالك نوع آخر من العيون التي تحتوي على نسب متفـاوتة مـن الاملاح المعـدنيـة وتصلح ميـاهها للتـداوي والاستشفـاء . وتكمـن أهميـة العيـون في سلطنـة عمان في كميات التـدفق اليـومي، حيـث يبلغ متـوسط كميـات المياه المتدفقة من العيون الحارة حوالي (٨) ملايين جالون يوميا. ومتوسـط كميات المياه المتدفقـة من العيون البـاردة حوالي (١٥) مليون جالون يوميا . [٧]

الذي يهمنا في هذا الاستطلاع هو بالتحديد العيون التي ينشـط الانسان في إقـامتها ، بحيـث تتفجر الميـاه فيها قبـل العيون الطبيعيـة أو ما يسمـى في عُمان (الافلاج الـداؤدية) والتي بالأهمية بمكان ذكرها نسبيا بشيء من التفصيل رغم إنني لا أميـل أن أحول هذه القـراءة على عجالة عجـالتها الى دراسة تحليليـة ، تناقـش تفاصيـل لا تهم إلا الباحثين. بـل للدارس المتخصص العودة الى المراجع المشار إليها.

الأفلاج الداؤدية :

أشرت سابقـا الى الأسطورة ولكـن ما يهمنـا بعيدا عـن الأسطورة واقعيـة ما نشـاهده ونـراه يوميـا، سيرة وحياة لهذا النوع مـن العيون التـي تشكل أهـم الأفلاج في سلطنـة عمان وأكثرها أهمية وعددا وغزارة وتأثيرا في المكان والبيئة



كما أنها رغم تدفقها الطبيعي بعد إقامتها تحتاج الى مراقبة مستمرة لمعرفة منسوب مياهها كل لحظة وكل حين. لماذا .. لأنها تشكل نسبة ٤٥٪ من اجمالي أفلاج السلطنة ولا تخلو قرية أو مدينة من هذا النوع من الأفلاج.

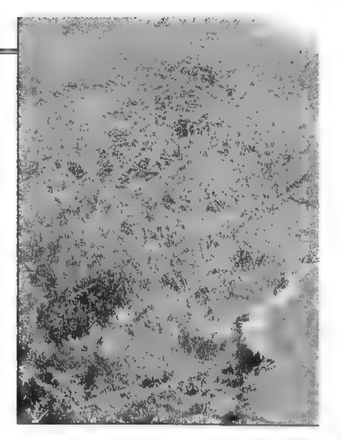
وعند أول زيارة لي لمدينة نزوى في بداية السبعينات لم أفطن كثيرا لأهمية القلعة والسوق وغيرها من تفاصيل المدينة العريقة، وهي بأهمية لدراسة خاصة، بل ذهب ذهني سريعا نحو الفلج الذي كان يخيل لي بأنه نهر وكنت وأنا صغير السن أتعجب من هذا النهر المقيد بين جدارين ألا وهو فلج (دارس) بل كانت مخيلتي تذهب أبعد من ذلك الى أشياء لم أرها في أفلاج أخرى عايشتها وشاهدتها عيني حينذاك كنت أتوقع مثلا أن أجد فيه (دعوون أبوثمانية) طيات كبيرة من سعف النخيل وكذلك أشجار السمر والغاف وغيرها وهي تنقل من مكان الى آخر ولكني وجدته فلجا حقيقيا مندفعة مياهه بغزارة مثل رفيقه غير البعيد عنه، فلج (الخطمين) بإحدى نيابات الولاية (بركة الموز) هذا النهر الآخر الذي كان أيضا يمثل أسطورته وأجواءه الخاصة، فهذا الفلج (الخطمين) كما يشير الأهالي بأن بانيه الامام سيف بن سلطان اليعربي، ويذكر الباحث (ولكنسون) «في دراسته «نشأة الافلاج في عُمان» الى أنه أي سيف بن سلطان قد بلغ من الثراء حيازته من الأراضي حدا كبيرا حتى أنه كان يمتلك ثلثي حقوق المياه في عُمان. ويشير الباحث أيضا الى أن هذا التداخل بين الممتلكات الشخصية وممتلكات الدولة والأشكال الرأسمالية المتزايدة لاستغلال الأرض في عهده ، هو ما خلع عليه لقب «قيد الأرض» وما كان يرمز حسب قول الباحث ولكنسون الى الانهيار النهائي للامامة وتحولها الى سلطة حاكمة، ولكنها كانت في حد ذاتها فترة من الازدهار الهائل بالنسبة للأراضي(٨).

وتشير المصادر الشفاهية الى أن «قيد الاراضي» وضمن هذا السياق يعتبر من أكثر الائمة اليعاربة الذين عمروا الأرض ووسعوا الرقعة الزراعية وشقوا الأفلاج، وقد بلغت أكثر من سبعة عشر فلجا.

عودة الى فلج (الخطمين) شاهدت منظرا قلما يتواجد إلا في بعض الأفلاج العمانية الكبيرة. وهو أن الفلج منبعه واحد، ويسير في مجراه حتى منطقة التوزيع ليتفرع الى ثلاثة أجزاء كل جزء يسمى بـ«الغيز» ففي المنطقة الأخيرة قبل تفرقة الى سواق ثلاث عندما تقذف بثلاث كرات . سيذهب كل كرة الى ساقية بعينها: مما يؤكد روعة التصميم والدقة الهندسية البارعة للانسان العماني في توزيعه العادل لمياه الفلج للمستفيدين منه. وبهذه الحالة لا يظلم أحد ويأخذ كل ذي حق حقه بالتساوي . إذن نظام الفلج هو .. نظام حياة ودون

بعض الأفلاج تمتد لمسافة ٧ كيلومترات





١٠ آلاف فلــــج في عُمان بناها جنود الملك سليمان!



تكاثف الأفراد المكونين لهذا المجتمع ، لا يمكن أن يكون للفلج ذاكرة وحضور، بل هو شيء ككل الأشياء.

فتشييد فلج داؤدي صعب للغاية ، ويتطلب مهارة لا تتوافر إلا لدى المختصين العارفين. لهذا، وحسب الاستقراءات والقراءة والاستفسار إنه لم تتم إقامة مثل هذه الأفلاج بشكلها المعروف منذ عقود بعيدة ويبدو لي أن آخر الانجازات على هذا المستوى النوعي في إقامة مثل هذه الأفلاج يرجع الى اليعاربة في القرنين السادس والسابع عشر الميلاديين وقبل هذا التاريخ بعقود وخلال الفتنة الكبرى التي شهدتها عُمان خلال حكم الخليفة العباسي المعتضد ، ودمر الوالي العباسي على البحرين محمد بن نور الذي أطلق العمانيون عليه لقب محمد بن بور معظم أفلاج البلاد وساواها بالأرض(٩).

ومع مرور السنين أصبحت حرفة انشاء الأفلاج الداؤدية محدودة أو شبه معدومة ولكن هناك قبيلة اختصت بهذا النوع من المعمار ألا وهي قبيلة العوامر وذاع صيتهم في هذا المجال الذي توارثوه أبا عن جد.

فالاستثمار في شق قنوات الأفلاج ليس هينا على الاطلاق في ظل ندرة المياه وعوامل الطقس الحار ودرجات التبخر العالية مما تطلب معطيات أمنية واقتصادية لا يقدر عليها الافراد العاديون بل تطلب جهود سلطات محلية كانت قائمة آنذاك.

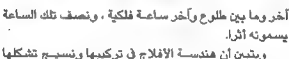
ويشير الشيخ بدر بن سالم العبري في كتابه «الأفلاج العمانية ونظامها» الى أن هذه الهندسة دقيقة في تكوينها، عظيمة في إنشائها وصنعتها موهبة الانسان العماني، وقاستها بمعيار عقلي، ووزنت مقاييسها بميزان علم تطبيقي مستمد من تجارب تفكيرية عقلية (١٠) وحتى لا نسرد خطوات البناء وشرحها التخصصي نسبيا ارتأينا إرفاق الدراسة برسومات وخرائط تسمح للعين بقراءتها بأفضل من شرحها.

توزيع المياه

يبدو لي أن شق الأفلاج وتدفق مياهها يصحبه كما ذكرنا صعوبات جمة لكن نظام تقاسم المياه هو الأصعب ومعرفته لدى العامة من الناس تحيط به صعوبات إلا من لدن المختصين، فالأفلاج لا يتحكم الأفراد في جريانها فهي تتدفق ليل نهار، لها قوانينها وطرقها المتعارف عليها عرفيا حيث لا توجد نصوص مكتوبة للاستناد عليها في مثل هذه الحالات ويقدر توزيع مياه الأفلاج بالساعات الفلكية في النهار بالظلال وفي الليل بالنجوم وهي نجوم معروفة ومحددة. فتحدد أقساط الشرب من طلوع نجم الى طلوع







آخر وما بين طلوع وآخر ساعة فلكية، ونصف تلك الساعة يسمونه أثرا.

ويتبين أن هندسة الافلاج في تركيبها ونسيج تشكلها وما يصاحبها من علائق وحالات اجتماعية واقتصادية هي بالاساس ذات وضعية عمانية وليست منقولة وإن تشابهت بعض الحالات، خصوصا، في قنوات الفيلية والعيون. أما في حالة القنوات الداؤدية فهي استثناء عماني خالص، ومن أجل هذا اهتمت الحكومة العمانية منذ بزوغ النهضة المباركة في أوائل السبعينات حيث قامت الحكومة الرشيدة بجهود كبيرة في المحافظة على هذا التراث القيم فبدأت في وضع خطط للصيانة والتطوير وذلك من خلال:

أ – اصلاح الافلاج وزيادة كفاءتها المائية.

ب – تنمية وتطوير المصدر المائي للافلاج.

ج – حفر الآبار المساعدة للأفلاج.

د – الاستغلال الأمثل لمياه الأفلاج من خلال إدخال نظم الري الحديث.

ففي الخطة الخمسية الأولى ١٩٧٦ – ١٩٨٠ كانت مساعدة الأفلاج تتم عن طريق الدعم المباشر للأهالي دون شروط فنية، ولكن خلال الخطط الخمسية التالية تم وضع مواصفات فنية من قبل مهندسين متخصصين مع الاشراف التام على تنفيذ أعمال الصيانة والاصلاح والتطوير بواسطة مهندسي الحكومة. وقد تم خلال الفترة ١٩٨٠ – ١٩٩٣م إصلاح حوالي ١٥٠٠ فلج بطول كلي مقداره ٩٠٠ كيلومتر.

وقد وضعت الحكومة ضمن برامجها لاصلاح الأفلاج حفر آبار مساعدة وذلك بإنشاء الآبار الانتاجية سواء الجوفية أو المفتوحة وتزويدها بالمضخات المناسبة وتوصيل مياهها خلال خطوط أنابيب الى الافلاج، وقد استفاد العديد من الأفلاج من مياه الآبار حيث تم حفر عدد ١٣٢ بئرا مساعدة مزودة بعدد ١٣٦ مضخة في مناطق مختلفة من السلطنة خلال الفترة ١٩٨٠ – ١٩٩٣. [١١]

خلاصة القول: إن المياه عموما ومياه الافلاج خصوصا هي رهاننا وملاذنا من قحط الأزمان وصراعات القرن الواحد والعشرين وستكون انعكاسا، لمن يملك الماء ومن لا يملكه ورغم قلته في الأراضي العمانية فإنه رمز حياتنا ومرتكز وجودنا به نحيا أو نموت.

هوامش

١ – حصاد ندوة الدراسات العمانية – إصدار وزارة التراث القومي والثقافة نوفمبر ١٩٨٠ المجلد الثالث ص ١٠.

٢ – حصاد ندوة الدراسات العمانية – مصدر سابق – المجلد الثامن. ص ١٨٣.

٣ – المصدر السابق – المجلد الثامن ص ١٨٣.

٤ – الافلاج ووسائل الري في عُمان للمؤلف جي. رس، ولكنسون – وزارة التراث القومي والثقافة العمانية الطبعة الثانية ١٩٨٦، ص ٤٤.

٥ – الافلاج في سلطنة عمان كتيب أصدرته المديرية العامة لادارة موارد المياه – بوزارة موارد المياه.

٦ – حصاد ندوة الدراسات العمانية – مصدر سابق المجلد الثامن ص ١٨٩.

٧ – الأفلاج في سلطنة عمان، مصدر سابق ص ١

٨ – حصاد ندوة الدراسات – مصدر سابق، المجلد الثامن ص ١٢٨.

٩ – تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان للعلامة الشيخ نور الدين السالمي – اصدار مكتبة الاستقامة مسقط – بدون تاريخ – ص ٢٦٢.

١٠ – حصاد ندوة الدراسات العمانية – مصدر سابق ص ١٠.

١١ – الافلاج في سلطنة عمان – مصدر سابق ص ٤٠.

دراسات

السيرة الروائية

اشكالية النوع والتهجين السردي

عبدالله ابراهيم *

١ – اشكالية النوع والتهجين السردي

السيرة الروائية ممارسة ابداعية مهجنة من فنين سرديين معروفين: السيرة والرواية. لا يقصد بالتهجين معنى سلبيا ، إنما التركيب الذي يستمد عناصره، من مرجعيات معروفة، واعادة صوغها وفق قواعد مغايرة، في السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مكونان متلازمان لعلامة جديدة هي «السيرة الروائية». لا يفارق الراوي مرويه ،لا يجافيه، لا يتنكر له إنما يتماهى معه بصوغه، ويعيد انتاجه طبقا لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة.

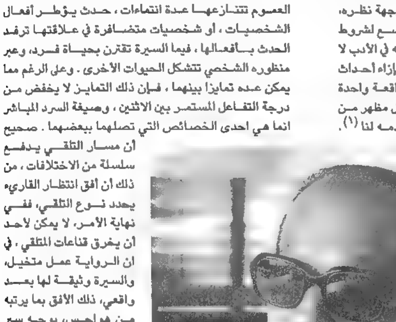
والسيرة الروائية هي «نوع» من السرد الكثيف الذي يتقابل فيه الراوي والروائي، وينخرجان معا في تداخل مستمر ولا نهائي ، يكون الروائي مصدرا لتخيلات الراوي، الكيان الجسدي والنفسي والذهني للروائي يشرّح ، ويعاد تركيبه، التجربة الذاتية تشحن بالتخيل ، توفر هذه الممارسة الابداعية حرية غير محدودة في تقليب التجربة الشخصية للروائي، واعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، وكل وجوهها، دون خوف من الوصف المحايد والبارد للتجربة ، ولا الانقطاع التخييلي عنها، وبشكل من الاشكال فإن السيرة الروائية هي سرد ذاتي مباشر ، حتى لو استعان الراوي بالصيغ الموضوعية، هنالك باستمرار خرق لتجربة الروائي الذاتية ، اذ يمارس الاغواء فعله دون مواربة، في نوع من الكشف الداخلي الجريء النادر. ان صيغ الوعظ والاستعلاء والنبذ والاستبعاد والخفض لا تجد لها مستندات تمنحها الشرعية . ولا توفر امكانية لأي شيء سوى الذات، وما يمر عبر منظورها. اذ كل شيء يستمد أهميته وشرعيته الفنية بمقدار اتصاله بالذات الخاصة بالروائي، فرؤيته تشع دائما فتضفي على الآخرين أهمية ، ليس لأحد من استقلال وقيمة إلا بمقدار ما يقرره السرد الذي يتمركز حول شخصية واحد: الروائي الذي يصبح محورا مركزيا في النص.

يقتضي الحديث عن السيرة الروائية الاشارة الى أهمية التجربة الذاتية المستعادة والمصاغة صوغا فنيا مخصوصا يناسب متطلبات السرد والتخيل ومقتضياتهما، ذلك أن المادة التي يفترض أن تكون حقيقية وأصلية ، لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما إن تصبح موضوعا للسرد الا ويعاد انتاجها طبقا لشروط تختلف عن شروط تكونها قبل أن تندرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث أبدا عن مطابقة حرفية ومباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص ، هنالك تداخلات كثيرة، فالوسيط وهو السرد هنا، يعيد ترتيب العلاقة بما يوافق العالم الفني الجديد، اننا يمكن أن نحيل على وقائع خارج نصية استنادا الى الاشارات المعترف بها كالتواريخ والوثائق والأحداث، لكن تلك الوقائع كيفت وانتجت ، لتكون عناصر في نظام مغاير، مع أنها مازالت توحي اذا قرنت في ضوء مرجعيات محددة بتلك الأحداث والوقائع، ومهما يكن من أمر، فإنه يلزم التأكيد أن الأهمية في موضوع السيرة الروائية لا تتجه الى البحث المباشر عن المطابقة بين الشخصية الواقعية وسيرتها والشخصية وقد أصبحت عنصرا في تكوين فني آخر، إنما يظهر الاهتمام

* أستاذ جامعي من العراق.

بكيفيات الاستثمار ودرجات الاستلهام ، ومع الأخذ بالاعتبار الاكراهات والانزياحات التي تلازم كل تحول من حالة الى حالة أخرى، وهي تغييرات يفرضها تداخل أساليب السرد، ونظام الأزمنة، والضمائر ، والاسماء، والرؤى والمنظورات، فاستعادة تاريخ حياة ، تخضع في الغالب لشروط زمن الاستعادة ، ووعي المستعيد ووجهة نظره، ومستلزمات التعبير عن ذلك، أكثر مما تخضع لشروط المسار التاريخي الحقيقي لتلك الحياة، ذلك أنه في الأدب لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا [1].

وذلك يفضي الى التأكيد أن أمر المطابقة الكاملة بين الوقائع التاريخية والوقائع النصية في السيرة الروائية مستبعد ، ولا يفضي الى نتيجة مفيدة لكل من التاريخ والسيرة والرواية.



٢ - التداخلات النصية : ميثاق السيرة الذاتية وميثاق الرواية

على خلفية التاريخ الأدبي لكل من الرواية والسيرة يحدد «جورج ماي» علاقات التداخل والتخارج بين هذين النوعين الأدبيين . فيذهب الى أن السيرة قد استثمرت أساليب السرد التي أشاعتها الرواية ، ولكن الرواية قد استثمرت بدرجة واضحة السرد المباشر الذي يعتمد على ضمير المتكلم، وهو أسلوب ظهرت بذوره في المذكرات، وسرعان ما دفعت به الرواية الى مركز الاهتمام، وأصبح جاهزا لأن يعاد استخدامه وبتنوع شديد الثراء في السيرة وهنا يلاحظ عمق الاقتباس والملاقحة، لكن الأمر لا يقتصر على ذلك، فالرواية والسيرة ربطهما جامع مشترك آخر، وهو أن فصيلة كاملة من الروايات قد حذت حذو السيرة في أن احداثها تتمركز حول شخصية، والاختلاف فيما اذا كانت الشخصية حقيقية او خيالية ، أو شخصية الكاتب أو غيره يبدو أقل أهمية ، فيما لو تم الأخذ بالاعتبار الخصائص النوعية لكل منهما [٢]. إن فصيلة روايات الشخصية الواحدة ، تجد نفسها، مهما اعترضتها من صعاب ، شديدة القرب الى السيرة، فكلاهما يعنيان بشخصية مركزية. على ألا يفهم من ذلك أن الرواية انما هي هذه الفصيلة ، إذ أن هذه المماثلات لاتحجب ان الرواية على العموم تتنازعها عدة انتماءات ، حدث يؤطر أفعال الشخصيات ، أو شخصيات متضافرة في علاقتها ترفد الحدث بأفعالها ، فيما السيرة تقترن بحياة فرد، وعبر منظوره الشخصي تتشكل الحيوات الأخرى . وعلى الرغم مما يمكن عده تمايزا بينهما ، فإن ذلك التمايز لا يخفض من درجة التفاعل المستمر بين الاثنين ، وصيغة السرد المباشر انما هي احدى الخصائص التي تصلهما ببعضهما . صحيح أن مسار التلقي يدفع سلسلة من الاختلافات ، من ذلك أن أفق انتظار القاريء يحدد نوع التلقي، ففي نهاية الأمر، لا يمكن لأحد أن يخرق قناعات المتلقي ، في ان الرواية عمل متخيل، والسيرة وثيقة لها بعد واقعي، ذلك الأفق بما يرتبه من هواجس، يوجه سير القراءة الى هدف محدد في أثناء قراءة كل من الرواية والسيرة، وعلى أية حال، لا يمكن تخطي الاستعدادات القرائية للمتلقي ، انه فيما يخص الرواية يندفع للتماهي مع تجربة خيالية ، ولكنه في السيرة مدفوع بفضول معرفة حقيقة ما حصل للآخرين، والخلاف حول درجة استثمار الجانب الشخصي في حياة الروائيين لتكون مغذيات في نصوصهم، مازال يستأثر بالاهتمام ، ويلاقي نوعا من القبول أحيانا من لدن القراء والنقاد على حد سواء ، وهنا لا يمكن اغفال درجات التمويه والتضليل الضرورية في كل فن، تلك الممارسات التنكرية التي تكتسب شرعيتها لأنها تندرج في سياق فعل ابداعي .

يصوغ «ماي» [٣] نسق العلاقات الجامع بين الرواية والسيرة الذاتية استنادا الى درجة حضور أو غياب التجارب الحقيقية في النصوص ويفترض وجود سلم من الألوان المعبرة رمزيا عن تلك العلاقات، سلم تتدرج فيه الألوان من

البنفسجي الى الاحمر. ففي الرقعة الأولى البنفسجية توضع الروايات التي يكون حضور شخصية الأديب فيها حضورا ضعيفا جدا وهي ما يصطلح عليها بالروايات التاريخية مثال ذلك «الفرسان الثلاثة» و«الحرب والسلم» وتأتي مباشرة بعد هذه الرقعة رقعة ثانية نيلية اللون نجد فيها الروايات الشخصية أو السيرية التي مدارها تطور شخصية رئيسة، لكن هذه الشخصية الرئيسة بعيدة عن شخصية الكاتب، بعدا يمنعنا من أن نعتبرها صورة منه، ومثال ذلك «أوجيني غرانده» وفي الرقعة الثالثة ذات اللون الأزرق توضع روايات السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب، ومدارها على شخصية رئيسة، لكنها بخلاف روايات الرقعة السابقة ، تكون الشخصية المركزية هنا صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له، وهنا يمكن ادراج رواية «مدام بوفاري» ، بدلالة تأكيد فلوبير بأنه هي. ويمكن أن توضع في الرقعة الرابعة ذات اللون الاخضر رواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم ، وتصلح رواية «اعترافات فتى العصر» نموذجا يبرهن على هذا الشكل من أشكال الرواية، وفي الرقعة الخامسة الصفراء توضع السيرة الذاتية الروائية وهي لا تنتسب الى الرواية، انما تنتسب الى السيرة الذاتية ، وان شابها لا محالة قسط من الخيال الكبير ، كما يلاحظ في كتابات «رستيف» و«بانيول» و«لامارتين» . أما الرقعة السادسة ذات اللون البرتقالي فهي خاصة بالسيرة الذاتية التي يستخدم كاتبها اسما مستعارا. كما عمل «اناتول فرانس» في رباعيته «نوزيار» وأخيرا في الرقعة السابعة ذات اللون الأحمر نجد السيرة الذاتية التي تصرح باسماء أصحابها وتتطرق الى وقائع مطابقة لما حصل حقيقة في الواقع الذي عاشه كتابها . وأمثلتها كثيرة، إذ تندرج فيها كثير من «قصص الحياة».

يمكن اعادة صوغ رقع الالوان المتدرجة التي رمز بها «ماي» الى مسار التعبير السردي من الروايات التاريخية اذ تتوافر درجة الموضوعية بعيدا عن ذات المؤلف وصولا الى السيرة الذاتية الصريحة بالأفعال والأسماء ، بواسطة الشكل الآتي:

يلاحظ أن مسار التدرج المتجه من اليمين الى اليسار يأخذ في الاعتبار مجموعة من العناصر، فاتباع المسار من بدايته الى نهايته يكشف تضاؤلا لا يخفى للخواص الموضوعية وحضورا متدرجا للخصائص الذاتية التي تبلغ أوجها في السيرة الذاتية التي تصرح باسم صاحبها وكل ما يتصل به من أفعال ويتساوق مع كل ذلك استبعاد متدرج لأساليب السرد غير المباشرة، وحضور متدرج لأساليب السرد المباشرة، سواء أكان ذلك بالكشف التدريجي عن الذات الكاتبة بوصفها المركز الذي تتبلور حوله الأحداث أم بالظهور المتدرج للصيغ التعبيرية المباشرة. الى ذلك يلاحظ أن مفاصل التداخل الحقيقية بين الرواية والسيرة تنحصر في الرقع الزرقاء والخضراء والصفراء، لكن الحد الفاصل بينهما يقع بالضبط بين الرقعتين الخضراء والصفراء، ففي الأولى مازالت الرواية هي النوع المهيمن وفي الثانية يغيب النوع الروائي لتظهر «السيرة الذاتية الروائية»، أي السيرة التي تستعير كثيرا من مستلزمات الرواية.

تستمد «السيرة الروائية» عناصرها اذن من «الرواية» ومن «السيرة الذاتية». انها تنحت وجودها مجازيا بينهما، ولكن لنقف قبل كل شيء على ما يميز كلا منهما.

يرى فيليب لوجون بان السيرة الذاتية سرد نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص. وذلك حينما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخه الشخصي [4]. ويضيف انه لكي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والراوي والشخصية، وذلك يتحقق إما بصورة ضمنية وذلك بالتصريح الواضح ان النص سيرة ذاتية، وهذا شكل أول والشكل الثاني أن يتقدم الراوي بجملة التزامات للقارىء بأنه سيتصرف على أنه المؤلف، بحيث لا يترك تأكيده أي شك في أنه يحيل على المؤلف المثبت اسمه على غلاف الكتاب، أو بصورة جلية وذلك من خلال التطابق الواضح في كل شيء بين الراوي والشخصية، بما فيه ـ وهذا أهم ركن ـ أن يكون الراوي هو الشخصية، وهاتان هما الطريقتان للتطابق ، وفي الغالب يتم دمج الطريقتين معا. وهذه البراهين تكون كافية لابرام عقد بين القارىء والنص يثبت بأن ما يقرأه القارىء هو سيرة ذاتية، وهو ما يصطلح عليه لوجون «ميثاق السيرة الذاتية». وبازاء هذا الميثاق يصبح من اللازم الاعلان عن «الميثاق الروائي» . أي العقد الذي يضبط مسار تلقي القارىء ويوجهه ناحية اعتبار النص رواية،وهنا يقدم لوجون مظهرين لذلك الميثاق،

اللون ⟵	البنفسجي	النيلي	الأزرق	الأخضر	الأصفر	البرتقالي	الأحمر
نوع الكتابة ⟵	الروايات التاريخية	روايات الشخصية المركزية	روايات السيرة بضمير الغائب	روايات السيرة بضمير المتكلم	السيرة الذاتية الروائية	السيرة الذاتية باسم مستعار	السيرة الذاتية باسم صريح

أولهما اعلان عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم، وثانيهما التصريح بالتخيل، وغالبا ما يكون ذلك من خلال مصطلح «رواية» الذي يعبر عن وظيفة أساسية في اعتبار النص تخيلا. (٥).

لا يفترض عدم تطابق الميثاقين تقاطعهما، وعليه لا يمكن أن توضع السيرة الذاتية والرواية في تقاطع، من ناحية عامة يصح الحديث عن نوع من التوازي الذي لا يتنكر للتداخل ولا يرفضه، ولا يعده إثما، هنالك في كل أثر أدبي سردي درجة من حضور العنصر الذاتي، سواء تم الأمر على مستوى الرؤية والمنظور أو تم على مستوى الصيغة والاسلوب أو تم على مستوى مكونات المتن السردي، ولكن من المفيد التقيد الآن بعدم التطابق بين السيرة الذاتية والرواية،دون القول بالتعارض، فلتكن السيرة الذاتية «خبرا» بالمعنى البلاغي، بما يفهم امكانية التدقيق فيما وراء النص، ولتكن الرواية نوعا من «الانشاء» بالمعنى نفسه. إن الامكانية المنطقية لدمجهما تفضي الى دمج «الخبر» بـ«الانشاء» وانتاج نص خبر – انشائي، هو «السيرة الروائية».

٣ – الرواية العربية واستثمار التجربة الذاتية

نشأت الرواية العربية الحديثة في محضن التجارب الذاتية، سواء أكانت تلك التجارب وقائع واحداثا، أم سيرا وتاريخا شخصيا، أم تأملات ومواقف فكرية، ومن الطبيعي ان تدمج هذه المعطيات لحظة التشكيل السردي بالتخيل الروائي الذي هو شرط لازم لأي انشاء يندرج ضمن النوع الروائي، وهذا التأكيد لا يأخذ معناه الدقيق، ولا يكتسب مشروعيته النقدية الا اذا أخذنا في الاعتبار أن «التجارب الذاتية» بكل تنوعاتها ومكوناتها وعناصرها وأمشاجها الوقائعية أو الفكرية كانت تستثمر بوصفها مكونات جزئية في بناء عالم متخيل شامل، وتوظف حينما يعاد انتاجها طبقا لمقتضيات ذلك العالم وحاجاته الفنية، فالمادة الذاتية تندمج في المادة التخيلية مشكلة المتن الذي يؤلف نسيج العمل الروائي، ومع ذلك فإن هذا العالم المجازي لا يتقبل أحيانا كل اجزاء تلك المادة فتظهر أفكار الروائي على لسان الروائي بما يشكل نوعا من السرد الكثيف الذي يفصل نسبيا بين الراوي وما يروى ويظهر الراوي بوصفه قناعا للروائي، ولكنه قناع يفضح أكثر مما يخفي، ذلك أن بعض الروائيين يكونون أكثر ميلا، وهم تحت ضغط تجاربهم الذاتية والفكرية، لخرق السياج الذي يحتمي خلفه الراوي فتنهار الحواجز بين الروائي والراوي، فتطفو على السطح نبذ من تجارب الروائيين، وشذرات من أفكارهم، وفي حالة كون التجربة شديدة الحضور، يواكب السرد مسارها، ويقدمها بكل تشعباتها، ومن الطبيعي أن تتباين درجات الافادة من تلك التجارب بين روائي وآخر، ففي رواية «زينب» لهيكل، التي كانت منذ مطلع القرن العشرين مثار جدل واسع ومتنوع في كل بحث يعنى بقضية الريادة في تاريخ الرواية العربية، ولا يخفى التطابق بين شخصية بطل الرواية «حامد» وهيكل المؤلف الشاب آنذاك، وبخاصة التأملات الفكرية التي تقتحم مسار السرد، وتعوم فوق الأحداث، وتوافق منظور هيكل الفكري، على أنه لم يمض وقت طويل إلا وقد شاع ما هو أكثر من ذلك، فالمماثلة بين ابراهيم المازني وبطل روايته «ابراهيم الكاتب» كانت مثار تشخيص من النقد، وبعدها بسنوات قليلة أعاد طه حسين جانبا من تجربته في «أديب»، في عمل مختلف عن المسار الذاتي المباشر الذي استخدمه في «الأيام» وسرعان ما اقحم توفيق الحكيم، بعد ذلك بقليل، المكون السيري كمادة في أعماله الروائية، كما هو الأمر في «عصفور من الشرق» و«يوميات نائب في الأرياف». ومع أن نجيب محفوظ كان يوارب في منح الجانب الذاتي سلطة الاعلان عن نفسه، فإن منظوره الفكري يتغلغل، ويبرز أحيانا، في «الثلاثية» و«أولاد حارتنا» و«اللص والكلاب» و«ثرثرة فوق النيل» و«حب تحت المطر»، ويفصح عن نفسه كمحصلة للتجربة الابداعية والذاتية في «أصداء السيرة الذاتية»، وفي مرحلة لاحقة، وجد كثير من الروائيين العرب في استخدام تجاربهم محاور لرواياتهم قضية تتصل بتكونهم وانتماءاتهم ومعاناتهم ومنافيهم، واختلفت بين روائي وآخر الكيفيات التي أعيد بها بناء تلك التجارب، وعلى العموم فإنها شكلت خلفيات لا يمكن اختزالها بأي معنى من المعاني لدى: جبرا ابراهيم جبرا في «صيادون في شارع ضيق» و«البحث عن وليد مسعود»،وسهيل ادريس في «الحي اللاتيني» وصنع الله ابراهيم في «تلك الرائحة» و«نجمة أغسطس» وغالب هلسا في «الروائيين» و«سلطانة» وعبدالرحمن الربيعي في «الوشم». وادوار الخراط في «يابنات اسكندرية» ، ولا يمكن اخفاء تلك الانساغ في روايات الطيب صالح وابراهيم الكوني وفؤاد التكرلي وأحمد ابراهيم الفقيه والطاهر وطار وسليم بركات واسماعيل فهد اسماعيل وبهاء طاهر وعبدالرحمن منيف وغيرهم. وتكشف هذه اللائحة التي تعرض جانبا من جهود الروائيين العرب، بهدف التمثيل وليس الاحصاء والتدقيق، ان المكون الذاتي مارس حضورا «فاعلا» في المادة الروائية، وان ذلك المكون ظل يزداد حضورا وبروزا مع التطور التاريخي والفني للرواية العربية، الأمر الذي أدى الى ظهور مساحة كبيرة بين ما يمكن اعتباره رواية محضة، وما يمكن اعتباره سيرة ذاتية، آخذين بالاعتبار الخصائص السردية لهذين النوعين الادبيين، هذه المساحة أستنبتت فيها ضرب جديد من

الممارسة الكتابية، ممارسة كتابية مهجنة من مصدرين أساسيين هما الرواية والسيرة الذاتية. وهذا التهجين الذي ركبت عناصره بنجاح، استأثر باهتمام بعض الروائيين العرب، فمازجوا ونوعوا بين المكونات الذاتية والمكونات التخيلية، فأثمرت الملاقحة كتابة جديدة، هي «السيرة الروائية» التي نحاول فيما يأتي الوقوف على بعض نماذجها، في محاولة لالتماس خصائصها السردية والنوعية.

٤ - سيرة الجسد : الاكتشاف والانتهاك

يعيد محمد شكري في القسمين اللذين نشرا من سيرته «الخبز الحافي» [٦] و«الشطار» [٧]، استكشاف مرحلة من تكونه الجسدي والفكري، ويبدو الانهمام في الأول طاغيا، فيما لا يستأثر الآخر إلا بأهمية ثانوية، تكاد تطمسها هيمنة الجسد الذي يشكل مكونا مركزيا في النص، ويقوم محمد شكري بعملية مزدوجة: انه من جهة يتابع تكونه الجسدي، ومن جهة ثانية يستكشف وظائفه ورموزه وتضاريسه، وتمارس اللغة لعبة استرجاع ذكية، فهي تستحضر وقائع مضت لكنها تعيد انتاجها وكأنها تقع الآن، وهذه اللعبة لا تخفي أمر الاسترجاع، فوعي محمد شكري المؤلف فيها لا يتطابق مع وعيه حينما عاشها طفلا وشابا ورجلا، وهذا لا يستبعد المهارة التي بها تمت عملية الاسترجاع الى درجة يظهر التماهي كبيرا بين ما هو عليه الآن وما كان، وهذه الحركة المكوكية حول الذات جعلت المؤلف يوظف الاسلوب الروائي وتقنيات السرد الحديثة، وبخاصة المشاهد السردية - الحوارية في اضفاء بعد روائي على سيرته. فيظهر من جهة وثائقية أكثر طموحا من سيرة مباشرة وأقل تطلعا من رواية، ذلك انه يستثمر تقنيات السيرة الذاتية والرواية، ولعل ما يلاحظ أن درجة التخيل تؤدي وظيفة فنية لصالح الجانب الوثائقي السيري، مع انها مستعارة لتؤدي وظيفة مضادة. فالمشاهد المصاغة صوغا روائيا تعمق الاحساس لدى القارئ بواقعية الحدث لانها



تركز على التفاصيل الجزئية والدقيقة في المشهد السردي، يمارس التخيل وظيفة تقرير الأشياء بدل الايحاء بها، ومع أن المؤلف يبدي حرصا لا يخفى في تضاعيف النص بتاريخية تجربته، ولكنه لا يقع ضحية اغواء التوثيق، ان التجربة ذاتها تسترجع بوصفها مكونا فنيا مزج بأصل واقعي تدخل فيه المؤلف، فأخضعه لسلسلة من الانكسارات بما يوافق الوسط التخيلي الذي يظهر فيه، ومع ان الارتباك في تسمية النص ظهر واضحا في القسمين، إذ الأول وصف بأنه «سيرة ذاتية روائية» والثاني «رواية». فإن تكرار الاشارة الى السمة الروائية يدعم ما أشرنا إليه من توافر للجانب التخيلي، على أن ذلك لا يلغي العنصر السيري في النص الذي هو المدار الأساسي فيه، وأثره في اعطاء صورة مقربة عن الأحداث.

لا ينكر شكري أنه يستعيد ما كان قد عرفه في طفولته، وتلك الاستعادة تخضع لانطباع تلك المرحلة التي تشكلت فيها الصورة، وهو يستعين بالتخيل لتقريب الصورة التي كان قد رآها. وهو يشير الى ذلك في «الشطار»، فما إن يزوره المستشرق الياباني «نوتاهارا» الذي يعمل على ترجمة «الخبز الحافي» عام ١٩٩٥ إلاويطلب اليه أن يرافقه في زيارة الأماكن التي وصفها في «الخبز الحافي»، ويقوده شكري من تطوان باتجاه طنجة، وأول ما يشاهدان «الصهريج» الذي وصفه في «الخبز الحافي». وهنا يفاجأ الياباني قائلا «في كتابك تصف هذا الصهريج، وما حوله بكثير من الجمال، مع أنه ليس كذلك، ولا يدل على أنه كان جميلا» وكان رد شكري «هذه هي مهمة الفن: أن نجمل الحياة في أقبح صورها. ان هذا الصهريج انطبع في ذهن طفولتي جميلا ولابد لي من أن استعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من الوحل، ثم إنني كنت بعيدا عنه زمنيا، ومكانيا، عندما وصفته» [٨]. رؤية الصهريج من قبل شكري كانت في الاربعينات من القرن العشرين، وهو يعيد تركيب تلك الرؤية في مطلع السبعينات حينما كتب «الخبز الحافي»، ويرافق الياباني لرؤية الصهريج في عام ١٩٩٥

وهو يكتب «الشطار».الياباني يبحث عن المطابقة فيما شكري لا يحرص كثيرا على ذلك . فهو يعيد انتاج حياته وتجاربه ومشاهداته كما يعتقد أنها كانت عليه في لحظة تشكلها.

إن سيرة شكري الروائية تحتفي بالتشرد، وتدمج احزانه بأفراحه، وتظهر الذات كأنها نهر ينساب في تضاريس وعرة وشاقة ، تلتف وتدور ولكنها تتقدم ، تخترق الزمان احيانا، إذ تسبقه ، ولكنها سرعان ما تعود وتندرج في مساره الخطي، والنص يخرق بصراحته القاسية كل ضروب المواربة والتقنع، ويطعن التصورات السائدة عن التكون الذاتي للفرد، تلك التصورات التي تختزله في الغالب الى مكون شفاف وأثيري، وفي تضاعيف الأحداث التي يكون مدارها الراوي ـ الروائي، ومع مرور الزمن يلاحظ تطور المنظور الذاتي للعالم الذي تتحرك فيه الشخصية الرئيسية شخصية المؤلف. وهو ينقب ، متسلحا بالرغبة الساخرة ولذة الاكتشاف، في الطبقات المنسية والمهملة والمسكوت عنها في تاريخ حياته وجسده وعلاقاته الاجتماعية، على أن الفكاهة المرة، والنقد الجذري التهكمي ، لم يكونا حكرا على مسيرة محمد شكري الروائية وحدها.

إنما في «بيضة النعامة»(٩) ينجز رؤوف مسعد سيرة روائية انتهاكية، ثمة افعال انتهاكية تنتظم النص من أوله، إذ يفتتح بممارسة جنسية شاذة تدل على انتهاك عرف أخلاقي، ويختتم بمشهد العودة الى الطبيعة في بكارتها الأولى، وهو انتهاك للثقافة. وبين الافتتاح والختام، يكون نص «بيضة النعامة» نفسه في تعارض بنائي وأسلوبي ودلالي مع قواعد النوع الروائي النوع السيري، لكنه ينتزع من خضم تلك التعارضات هويته النصية بوصفه سيرة روائية يتمثل الخروج على النوع الروائي بتهشيم متقصد للبناء التقليدي، ومساراته الزمنية والمكانية، ولطرائق السرد الشائعة التي تحل محلها باقة متنوعة من المستندات الشخصية كالمذكرات والسيرة والمدونات الذاتية والتجارب والاسفار والرحلات، وكل هذه المكونات تندرج في النص بلا نظام، لكنها تضفي عليه تنوعا باهرا، فالتقدم والارتداد وقوةالاستكشاف، والانعطافات الحسية، والعلاقات الجنسية التي تعرض بلا مواربة، تتناثر هنا وهناك،وجميعها أفعال انتهاكية جريئة ، يعاد انتاجها بوصفها عناصر من سيرة ذاتية استكملت شروطها التاريخية، وانجزت ذاتها في الزمان، ولم يعد الخداع ممكنا في عرضها طبقا لشروط الاعراف الاجتماعية. ويحوم السرد سواء أكان وثيقة شخصية أم تخيلا متصلا بتجربة ما، حول الجسد الذي يمارس فعله الملهم في نظم كل الأحداث والوقائع، فالجسد الذي يمارس الاكتشاف أو ينتظره يفضح التواطؤ الاخلاقي حوله، ويطمح الى حرية لا خداع فيها، يريد الجسد ان ينتهك العبودية المفروضة عليه، وكل الأطر والحواجز التي تؤطره وتحتجزه وتختزله الى عورة،والنص سعيا لتحقيق هذا الهدف ينتهك كل المحرمات التي تحول دون ذلك، بما فيها السرد التقليدي الذي يتحرج من الاقتراب الى حالة الجسد الانسانية، فيهمشه الى أوجاع عاطفية ووجدانية وانفعالية وهنالك خروج على السيرة بوصفها تجربة اعتبارية.

يتركز نص «بيضة النعامة» حول التجربة الذاتية لرؤوف مسعد ، التي تعرض بلا ادعاء ولا غواية ايديولوجية ، يريد المؤلف ان يبحث في مشكلة الجسد، وذلك يقتضي كتابة تاريخ روائي لجسده هو الذي يكون حضوره مهيمنا منذ الطفولة، فالمنفى، فالسجون، والكتابة عن الجسد واكتشافه في ضوء خبرة مغايرة للاعراف القائمة أمر يدرج هو ذاته ضمن الانتهاك، والى ذلك يشير المؤلف بوضوح في تصدير الكتاب، حينما يسخر قائلا انه يقترف خطيئة اخراج هذا النص الى الوجود، الذي قد يضعه تحت طائلة مسؤولية جنائية باعتباره «كتابة ابداعية ايروتيكية» (١٠).

يتوحد الراوي مع الشخصية التي هي المؤلف ، فيظهر الثلاثة في كل واحد بحثا عن الطبيعة الغامضة والمتموجة والوعرة للجسد، الى درجة يمكن تجاوزا القول فيها أن «بيضة النعامة» ، سيرة جسد. تتضاءل الأشياء في العالم إلا بما لها علاقة بالجسد وتظهر ممارساته المثلية أو السوية بوصفها جزءا من تاريخية وجوده الطبيعي، ليس ثمة حرج، اذ لا خوف ولا مواربة. والنص يطور تمجيدا متصاعدا لمبدأ اللذة، وتبجيلا للمتعة، وهو لا يخوض جدلا حول ذلك، ولا يعرض حججا، انما ينهمك بالفعل الجسدي، وكأن الجسد يكتب تجربته ويمحوها ويعيد كتابتها ، ولهذا فالنص لا يوقر الذاكرة، ولا يعطي اهمية تذكر لثقافة اجتماعية ترسبت فيها ضغوط قاهرة وقامعة ، يتفكه بسخرية من ذلك، اذ يطرح فعل الجسد في عنفوانه المتنوع.

يقترح النص حلا لمشكلة الجسد وهو الطبيعة. وهذا الحل لا يفهم إلا في ضوء مشكلة الجسد منذ بدايتها، حيث الثقافة الكنسية التي لها منظورها الخاص لتلك المشكلة، وهكذا يعلن الجسد تمرده على «ثقافة الكنيسة» وعلى الثقافة الأوسع التي تحتضنها، هذا الأمر يحتاج الى انتهاك مستمر يواظب النص على الاعلاء من شأنه، وما ان يخرج رؤوف مسعد من سيطرة الأسرة الكنسية، إلا ويجد نفسه في نزاع مع أسرة الثقافة التقليدية، ومهما تنوعت التجارب وتعددت، فالحلم يقوده في نهاية المطاف الى الطبيعة حيث لا ثقافة تضمر في تضاعيفها اقصاء للجسد، وهنالك في جبل اسمه امرأة ، يقال له «جبل مره» تقوده الفتيات، عذراوات الطبيعة،

الى الدرب الذي كان قد ضيعه، وعلى سفح ذلك الجبل يمارس فعله الانساني :الحب والكتابة.

هاتان السيرتان الروائيتان، يمكن النظر إليهما، بوصفهما نصين ينتهكان فعلا العرف الموروث الذي يرى في وصف التجربة الذاتية قضية اعتبارية تتصل بفعل رمزي وهو استرجاع تكون الذات في ضوء وعي مغاير لما كانت عليه الذات في رحلة تدرجها الزمني، وذلك ما سنقف عليه في الفقرة الآتية استنادا الى نجيب محفوظ وحنا مينة.

٥ – الأصداء الذاتية وبقايا الصور:

في «أصداء السيرة الذاتية» [١١] يقترح نجيب محفوظ نمطا جديدا من الكتابة السيرية، لا يستجيب لقواعد الفن المعهودة، يغيب التدرج التاريخي ، ويختفي البعد الذاتي الذي تمثله تقليديا في السيرة الذاتية الشخصية الفردية وهي تعرض تجربتها الفعلية والوجدانية والفكرية، وتتناثر عناصر السياق الذي ينتظم والوقائع والأحداث، وذلك يفضي الى تشظي مكونات التجربة في الزمان والمكان، ذلك التشظي يأخذ شكل شذرات لا يضمها نسق محدد، ومع أن العنوان «أصداء السيرة الذاتية» يدفع القارىء الى اصطناع أفق انتظار خاص بأنه سيتعرف الى نبذ من التجارب والمواقف والآراء المتصلة بالمؤلف إلا أن نجيب محفوظ يفصل بين موحيات العنوان وتوجيهاته وجملة الاشارات التي يتضمنها النص ، الى درجة يصعب فيها اختراق الحجب المحيطة بشخصية المؤلف، ذلك أنه شأنه هنا شأنه في كثير من رواياته وقصصه القصيرة، يلجأ الى المواربة والترميز والايماء، ولا يميل الى التقرير والاحالة، ومعلوم ان شحن التخيل، والتعمية على البعد الذاتي ـ الوقائعي يبعد فن السيرة الذاتية عن أهم قواعده، وهي استثمار تجربة شخص ما ـ وعرضها سرديا ،وهنا ينبغي التريث ازاء كلمة «أصداء» الواردة في العنوان، فوظيفتها مزدوجة ، اذ هي من جهة أولى تخفف من درجة التصريح، بأن ما سيتضمنه النص سيرة ذاتية، ولكن هذا لا يعني أنها لا توحي بأن النص ليس سيرة ذاتية، ومن جهة ثانية فإنها تمارس فصلا رمزيا بين ما يمكن توقعه من احداث مباشرة وأخرى غير مباشرة ، وفي الأخير فإن ما ينتظره القارىء هو «أصداء» لوقائع ، وليس الوقائع ذاتها. وبذلك يترتب تسلسل الأحداث باعتبارها أحداثا من الدرجة الثانية في التصريح، فالمؤلف لا يريد الوقوف على احداث الدرجة الأولى ، انه مهموم بأصداء تلك الأحداث، وهذا الاختيار غاية في الأهمية لانه يبذر تنازعا وتعارضا داخل النسيج الدلالي للنص، فالوجه الأول لذلك التعارض يتجه الى أن النص متصل بوقائع حياة المؤلف، وعليه فللقارىء كامل الحق في تلقي النص باعتباره سيرة ذاتية غير مباشرة انما جملة أصداء، والوجه الثاني يتجه الى دفع النص الى مضمار التخيل الروائي الذي لنجيب محفوظ فيه دور لا يختلف عليه.

إنه نص «أصداء السيرة» يتغذى من هذه التعارضات الدلالية، وينطلق بوصفه نصا سرديا في مجاز خيالي ذاتي خصب، أن كلا من التجربة والتخيل تزودان النص بإمكانات ايحائية كثيرة ، لأن التنافذ فيه مفتوح على مغذيين أساسيين هما السيرة الذاتية والتخيل الروائي، وعلى هذا فإن مصطلح السيرة الروائية، ينطبق عليه، ويعبر عن سلسلة الامشاج التي يتركب منها.

يتكون متن النص من ٢٢٥ فقرة مرقمة، ولا تخضع تلك الفقرات الى علاقات سردية أو منطقية أو سببية ، انما يأتي تنفيذها دون ترتيب، بحيث إن البحث عن صلة في النسيج الداخلي بين الفقرات لا يظهر، ولكن المناخ التأملي التجريدي سيكون حاضنا يحل محل السياق المتدرج. وبسبب كل هذا نفضل ان نصطلح على تلك الفقرات بـ«الشذرات» مستحضرين في الذهن «الشذرات الفلسفية» التي دشنت لظهور نمط من التفكير الفلسفي في العصور القديمة. فتلك الشذرات كانت في غالبها تأملات فكرية تأخذ أحيانا شكلا عمليا محسوسا ، وأحيانا شكلا تجريديا مطلقا، ومن خلالها تبث جملة من الآراء والمواقف والانطباعات والتجارب والرؤى. وواقع الحال فإن «شذرات» نجيب محفوظ تتضمن كل هذا، وربما يكون الانتقال المتدرج من الحسي الملموس الى المجرد، هو المظهر الوحيد الذي يمكن تلمسه في هذا النص. فالشذرة الأولى، التي يمكن اعتبارها أول مفاتيح النص، تلمح الى طفولة المؤلف، وهو دون السابعة، ويرجح أن الاشارة تتصل بثورة ١٩١٩ في مصر التي بالمقارنة مع ميلاد الكاتب، تكون الحدث الذي يرجح أن المؤلف يقصده في استهلال النص. وما إن تنتهي هذه الشذرة إلا ويجري تجاوز البعد الذاتي ، لكن دون التعالي على الأحداث الملموسة التي منها ذكريات متقطعة عن زيارات عائلية ولقاءات وحوارات وذكريات وهموم ذاتية أو جماعية. وكلما تقدمنا في قراءة الشذرات تزداد شحنة التجريد، وفي الشذرة العاشرة يرد على لسان الحكيم –وهو صديق الراوي – قوله «ما الحب الا تدريب ينتفع به ذوو الحظ من الواصلين». وفي الشذرة الثالثة عشرة يقول الحكيم «قسوة الذاكرة تتجلى في التذكر كما تتجلى في النسيان». ويغيب الحكيم، فيما يكون السرد مباشرا بضمير المتكلم ولكنه يعاود الظهور هنا وهناك ، الا أن الشذرة رقم (١٢٠) تحمل عنوانا لافتا للنظر «عبد ربه التائه» . وسيتوالى ظهوره في معظم شذرات المائة الباقيات،

ولا يمكن اخفاء التماهي بين الراوي الذي كان شديد الحضور الى الشذرة ١٢٠ وانحساره بعد ذلك، واندماجه رمزيا بشخصية «عبد ربه التائه». ويحسن ايراد هذه الشذرة المفصلية في النص:

«كان أول ظهور الشيخ عبد ربه في حينا حين سمع وهو ينادي «ولد تائه يا أولاد الحلال»، ولما سئل عن أوصاف الولد المفقود، قال: «فقدته منذ أكثر من سبعين عاما فغابت عني جميع أوصافه» تعرفت بعبد ربه التائه وكنا نلقاه في الطريق والمقهى أو الكهف، وفي كهوف الصحراء يجتمع بالأصحاب حيث ترمي بهم فرحة المناجاة في غيبوبة النشوات ، فحق عليهم أن يوصفوا بالسكارى وان يسمى كهفهم الخمارة. ومنذ عرفته داومت على لقائه ما وسعني الوقت وأذن لي الفراغ ، وأن في صحبته مسرة وفي كلامه متعة، وان استعصى على العقل أحيانا».

يظهر الشيخ عبدربه التائه في منتصف النص تقريبا باحثا عن طفولته التي غادرها منذ سبعين عاما، وسيستأثر بأهمية استثنائية في القسم الثاني من النص، ولا يخفي الراوي مداومته لقاء الشيخ، ومسرة صحبته والمتعة التي يثيرها كلامه، ومن المهم الاشارة الى أن ذلك الكلام قد «يستعصي على العقل أحيانا» . فعلا ، فإن الشذرات الحكمية والوعظية التي ستتردد على لسان الشيخ ستكون تجريدية في الغالب. إن الشيخ لا يظل قناعا للراوي، إنما الراوي يتماهى معه، ويتحول السرد شيئا فشيئا الى سرد موضوعي غير مباشر. يغيب الكلام المباشر والراوي الذي يعلن عن وجوده وانطباعاته ، ويظهر الشيخ الحكيم بشذراته المكثفة الموجزة التي تعد ذخيرة تجارب تعرض بشكل تجريدي على أنها تأملات تستعصي على العقل احيانا، ولا يغيب عن بالنا أن النص سيكون موزعا بين الراوي والشيخ والمؤلف. ولكننا نرجح أنه في القسم الثاني من النص سيندمج هؤلاء الثلاثة، فالشيخ هو الراوي وهو المؤلف، ما أشد الشبه بين الشيخ وبعض الشخصيات التي ظهرت في «ملحمة الحرافيش» و«أولاد حارتنا» . سيكون الشيخ قناعا لنجيب محفوظ. ومن الملاحظ أن اسمه المركب يعتبر مثار فضول للبحث، انه الشيخ الضال منذ سبعين عاما، أيكون حقا هو نجيب محفوظ الذي لم تمكث في ذاكرته - في تضاعيف هذا النص - الا الذكرى التي أشار اليها في الشذرة الأولى - فغادر طفولته الى الآن، فأصبح شيخا تائها يبحث عن حقيقة يعرف انها غير موجودة.

وفي «بقايا صور» يقف حنا مينة على طفولته القروية قبل مرحلة الوعي ، وضمن اطار التشرد الأسري يظهر الراوي — الطفل وهو يلتقط أو يعيد التقاط وقائع علقت في ذاكرته وثبتت بوصفها صورا تشكل جزءا منها، ويصرح حنا مينة بذلك كاشفا آلية تكون سيرته الروائية: «ان بقايا صور ستغدو، في الوعي الذي نما بنمو العمر، صورا شبه كاملة الآن، قد يظل فيها بعض الفجوات، وقد تستعين المخيلة ببعض المسموع من الأهل لتظهر طرف مكمل من هذه الصورة أو تلك ، ولكن الأشياء تصبح في الضوء، مستخرجة بجهد الاسترجاع من قاع بئر قديمة، معتمة، لذاكرة رسخت الاحداث فيها، على طفولتها ، كأنما هذه الأحداث القاسية قد حفرت بسكين الشقاء المتصل لأسرة يعصف بها الاعصار من كل جانب، وهي تدور في الدوامة الزوبعية، كسفينة شراعية قطعت مرساتها، وانكسرت دفتها، فتخبطت في الموج العاصف بغير قيادة، أو بوجود قيادة مع ربان غير مؤهل لأن يكون ربانا، أو أنه لا يبالي أن يكون، لأنه حرم مزية التقدير والتدبير، ولم يحس أنه يحمل مسؤوليتهما أساسا (=الاشارة الى قصور دور الاب). أنا لا أزعم أن سفينة عائلتنا وحدها التي عرفت هذا التخبط في لجة بحر الفقر الكبير، ولكنها، بسبب من لامبالاة ربانها، كانت أشدها اضطرابا في مصطرع النوء وأسرعها الى الضياع في اللجة ، وقد ضاعت فعلا، وحين سيكتب لها أن تعود الى الشاطيء ،



ستكون قد فقدت بعض أفرادها برغم أنها كانت لا تزال في الصفحات الأولى من سفر التيه الذي عاشته»[١٢].

ما اصطلح عليه حنا مينه بـ «سفر التيه» هو الذي سيكون مادة «بقايا صور». ومن الواضح أن الراوي الذي يعد الشخصية الأساسية في النص، وهو المؤلف في قناع سردي يعزو ذلك التشرد والضياع والتخبط الى عجز الأب وقصوره في حماية الأسرة، ولكن الراوي يظهر اكثر رحمة بأبيه من الراوي في «الخبز الحافي» ففيما ترفرف في نص محمد شكري صورة الأب المجرم الذي قتل ابنه الصغير، ورغبة الراوي الصريحة في الانتقام ، فإن الراوي في «بقايا صور» لا يتردد أحيانا في البحث عن اعذار لأبيه ، على الرغم من معرفته بأنه أسير «الثالوث المصائبي» اذ «يشرب حيثما تسنى له ، ويسكر كلما شرب، وينام في أي مكان، ولو في الفلاة أو الخمارة تاركا نفسه وما معه لرحمة المارة والعابثين والمخمورين» [١٣]، وبما أن الراوي يحمل أباه كل مصائب الأسرة، فإنه عكس ما ظهر في «الخبز الحافي» لا يتقصد أن يقود أسرته الى ذلك فهو «يرحل وكله قصد أن يعود كما رحل ممارسا كل مشاعر الزوج والأب، وكل مسؤوليته تجاههما ، لكنه بنفس القصد ، والأصح دونه، ينسى كل ذلك ، كأنما هو ليس زوجا ولا أبا. يعيش، في أي مكان ، كما في كل مكان، يسكر وينام، كما لو أنه في بيته، وكما لو أنه بلا بيت. ينسى طوال غيبته ، ما كان قبل الغيبة، يفقد ، بطريقة ما، ذاكرته ، يحيا فقدان الشعور بالمسؤولية كم كان يحيا الشعور بالمسؤولية قبله» [١٤]. ويبدو أن هذه الاحكام التي يصدرها الراوي حول ابيه، ستكون مثار قلق شخصي بالنسبة اليه، فهو لا يريد تركيب صورة سوداء له، على غرار صورة الأب في «الخبز الحافي» التي تتنامى في «الشطار» وتصبح هاجسا مقلقا للراوي، وعلى هذا ، فإنه قرب خاتمة النص تقريبا، يعود لتصفية موقفه النهائي «واني لأغفر لوالدي كثيرا من الأذى الذي ألحقه بنا بسبب من هذه اللامبالاة تجاه الحياة التي كان يظهرها. ولست ألومه على شبقه المرضي، ما دام ليس مسؤولا عنه، ولا على سكره ، هو الذي في السكر كان يغرق تعاسات دنياه، لكنني كطفل ، ما كنت قادرا على فهم ذلك ، وكان احتجاج أمي عليه هو احتجاجي ، ثم صار الاحتجاج ألما وقرفا وعجزا في آن»[١٥].

في النهاية من الواضح أن الراوي يرغب بتسوية الأمر، فيدرج سلوك الأب في سياق الشقاء العام الذي ضرب الأسرة كالاعصار المدمر. فالراوي هنا لا يطور موقفا عدائيا، لا يريد أن يكون قطبا مضادا للأب كما هو الحال في نص محمد شكري ، هذا الامر بحد ذاته يدفعه لتخفيف العبء عن كاهل الأب، الذي لا يشكل حضوره أو غيابه في سياق الأحداث أمرا مهما، فالتراسل يتركز بين الطفل ــ الراوي وأمه وأخواته، ان شقاء الأم ، بفعل وجودها مع الطفل، وحيرتها وعطفها وترددها ومهادنتها وحسن طويتها الى جانب كونها ذخيرة حكايات ، تستأثر كثيرا باهتمام الطفل وهو يروي ، إن معظم بقايا الصور التي يسترجعها الراوي تتصل بالأم المعذبة. لا غرابة أن يظهر اهداء حنا مينة في مقدمة النص «الى مريانا ميخائيل زكور، أمي». الاهداء مفتاح للولوج الى عالم النص، وصورة الأم المشعة تفسر أهمية الاهداء ووظيفته.

يتميز الراوي في «بقايا صور» بانه راو إندماجي، لا يجعل من فرديته هاجسا يشغله ، فأسلوب السرد المباشر الذي يقوم على استخدام متنوع لضمير المتكلم في السير الروائية العربية، يختفي وتظهر صيغة واحدة فقط من صيغه وهي ضمير المتكلم بصيغة الجمع وهذا أمر له دلالته، فالراوي لا يعني بذاته، انما ينصرف اهتمامه الى تصوير أسرته، انه يذوب في كيان الأسرة، ويتحدث باسمها، ويستعيد تجربتها بعيدا عن أي نزوع نرجسي، انه لا يشكل ابدا محورا أساسيا في تلك التجربة، لا يقف على افعاله الا في أقل درجة، لا يعنى بتطوراته النفسية والجسدية الا بشكل عابر وثانوي وفي سياق غير مقصود لذاته، انه غير ميال للتعليل لانه لم يبلغ مرحلة تمكنه من ذلك، تعرض أفعال الآخرين وتجاربهم ومواقفهم على شاشة ذاكرته بوصفها «بقايا صور» . في الغالب لا يميل حنا مينة الى اسقاط وعيه الحالي على تجربته الأسرية، لا يريد أن يجعل ذلك موضوعا للتحليل والاسقاط والتأويل، وفي مرات قليلة يتدخل، ولكن دون تورط، انما بشفافية عابرة، من ذلك مثلا اشارته الموجزة لموضوع الجنس ، الذي لا تظهر له أهمية في النص، فهو لا يخفي كرهه للتهتك الجنسي و«مقت مقترفيه. لقد أردت الأشياء شاعرية ، سامية دائما لا بدافع أخلاقي متزمت، بل بفعل رومانتيكية شفافة جبلت عليها، رومانتيكية ترى في الجنس، في أقصى شبقه ممارسة انسانية رفيعة، وتغضب حتى الصراخ، أن تنحط هذه الممارسة فتصبح ابتذالية كريهة»[١٦]. وهنا يعلن حنا مينة وجهة نظره الواعية بهذا الموقف ، ويبدو تغييب موضوع الجنس واستبعاده ، وكأنه نوع من الانتهاك للاحتفاء به كما ظهر في «بيضة النعامة» و«الخبز الحافي» و«الشطار».

ويغالبه أسى في مكان آخر ، لانه في طفولته لم يكن يصلح لشيء ، لان أحدا لا يقبل أن يستخدمه كما حصل لشقيقاته اللواتي عملن خادمات . الاحساس بأنه يقتات من تعبهن الجسدي يؤرقه أنه تعلم على حساب جهلهن ، يقول

«كنت اقتات من جسد أخواتي، مـن طفولتهن، من حريتهن ، وانني تعلمت القراءة والكتابة ، في الصفوف الابتدائية الوحيدة. من جهلهن ، وظني أنهن لن يقرأن هـذه الكلمات أبدا، لأنهن أميات ، ولأن أحدا لن يتطوع كي يقرأها لهن»(١٧).

إن مثل هـذه الاشارات قليلة، ويظهر وكـأن الراوي مدفوع بإحساس خفي بالذنب لأن الآخرين من أسرته قدموا أكثر منه، هـذا أمر قـد يفسر لنا أيضـا عزوفـه عن تسليط الضوء على نفسـه، وهو أمر جعلـه كائنا انـدماجيا لا يـرغب بالاعلان عن فرديته.

تطرد أحداث النص في تسلسل خطي متصاعد، ولايوجد ميل للعـودة الى الوقوف على أحـداث تجاوزها سيـاق وقوع الأحـداث. ولا لاستبـاق أحـداث لم تقـع بعـد، إلا في حـالات نادرة، لا تخلخل ذلك النظام المتدرج. وهذا النسق التقليدي الشائع في السيرة الذاتية والرواية يوافق الطـابع الانسيابي والجبري والمهادن للشخصيات الاساسيـة في النص، ذلك ان الشخصيات عموما مستكينة ومسوقـة بإرادة قدرية، وكأن الخلق الفني لم يتدخل في صياغتها ، الاب في غيابه وحضوره ، في خسـائره المتـلاحقـة، وإهمالـه ولا ابـاليتـه ، والام في استكانتهـا وقبولها الأمر الـواقع وعطفها حتـى على الأرامل من عشيقات زوجها، الأخوات الصاغرات الخادمات، والطفل الذي لا يملك الا الذاكرة، جميعهم محكـومون بإرادة غامضة تسيرهم حيث شاءت ، مـرة الى أعمال السخرة، وأخـرى الى التشرد والضيـاع والجوع والارتحال، وحـدهـا الأرملـة «زنوبـة» تخرق هذا السلـوك ، وتظهر كشخصيـة فاعلـة في تقلبها ومـزاجها ورغبـاتها وشفقتها. ونهاية حياتها التـي اختارتها لتغير كل التوازنات والتـواطؤات القائمة في مجتمع النـص، وبسبب ذلـك تقرر أسرة الـراوي الهجرة الى المدينـة حيث يختتم هذا الجزء من السيرة الروائية. ومن الواضح أن الأرملة ــ الغانيـة، بفعلها الـذي تقتل فيـه ستغير كل نظـام العلاقـات السائدة آنذاك . يفتـح الافق بعد ذلـك على «صور» أخرى تعرض في نصوص لاحقة.

يدمج الراوي في ذاكرتـه مكونين رئيسيين يشكلان متن النص، أولهما ما يـروى اليه، وما يسمعه مـن خلال وسطاء، وماتضيفه مخيلتـه الى ذلك وبخاصة مـرويات الأم الخرافية والأسطورية والدينية والتاريخيـة، وهذا المكون يشكل جانبا كبيرا مـن الفصول الأولى مـن النص. وتظهـر مرويـات الأم وكـأنها مغالبـة للقهر والاذلال، ومعـادل للاخفـاق الأسري والاجتماعي، يبرهن ذلك ان الام أحيـانا تمضي في مـروياتها وكأنها تروي لنفسها، وحول الموقد ، وسط زمهرير الشتاء، ووسط عواء الكلاب وأبناء آوى ، وصرير الريح والعواصف المطـرة اذ الجوع والخوف والتحفز ، تبـدأ الأم حكايـاتها ، انها مدفـوعة بـأحاسيس دفينـة لإعادة التـوازن الى نفسها وأطفالها في ظل غيـاب مستمر لزوجها، من أجل ذلـك (كانت تبذل جهدا في حملنا على السهر. تغرينا : «الليلة سأحكي لكم عن الشـاطر حسن» ومنذ هبـوط الليل نغلق البـاب، ونضع وراءه جذع شجرة التوت، وبعد أن نتناول مـالدينا من طعام تجلس الـوالدة على حصير أمام الموقد ونحـن حولها وتشرع في سرد حكاياتها. كنا نعدها ألا ننام. الشقيقات يحاولن ذلك. وعلى صوت المطـر، ووهج النار، وعـالم الحكايات الساحر، تشرع الأخوات بـالتثاؤب ، ثم تنطبق الجفـون، وفي منتصف الحكـاية تكـون قـد نمنا، وتجد انها تحكـي لنفسهـا. كانت تنبهنا، تنذرنا بألا تحكي لنا شيئـا بعد الليلة، فنفتح عيوننا ، نلتقط عبارة أو عبارتين وبعدهـا يلتوي رأس على الكتف، ثم آخر، ثـم آخر ، ومـن جديد، تكتشـف أننا نمنـا، وأنها تحكي لنفسها. كان سهرنا معها يعطيها بعض الشجاعة في مواجهة خوف يتمطـى عبر الحقول، يزأر مـع الريح ، يندس في المطر والظلمة ويزحف صامتا كـالهول فتلتقطه حواسها، وتتيقظ مجفلة، متوقعة في كل لحظة أن تسمع نقبا في الجدار أو طرقا على الباب) (١٨).

هذه المرويـات تشكل ذخيرة سرديـة في ذاكرة الـراوي ، يتمعن فيها، تلهب خياله، تقربه الى عالم المرأة ـ الأم، وتبعده عن عالم الرجل ـ الأب ، يجد نفسه مندمجا في أسرته الانثوية التـي يشكل حضـور الأب فيهـا مظهرا طـارئا وزائلا وغير فاعل ، فقد كان منذ البـدء «الطفل الوحيد والأثير في العائلة»، الراوي لا يظهـر أبدا تمردا من أي نـوع ما، هنالـك استبعاد كـامل لكـل التوتـرات التي تـرافـق نشأة الطفـل الذكـر، ان مصـادر تخيلاتـه انثويـة، والاطار الأسري الـذي يحتويـه نسائي، والأفق العام لحياته متـأثر في هذا المناخ ،وهو يتقبل كل ذلك بـوصفه قدرا لا شأن لـه به . أما المكون الثـاني لمتن النص، فالمشاهدات والملاحظات والتجارب الاسرية البسيطة التي تستأثـر باهتمام الراوي، وهي وقـائع تنضد متسلسلة وتنتظـم في إطـار الارتحال الدائم لـلأسرة، ويبـدو الجانب الوقائعـي فيها واضحا، انها توثيق للتجربـة الكلية للأسرة، واعطاء تلـك التجربة بعدا واقعيا وحقيقيا ، وتنـدرج في هذا السيـاق تنقـل الأسرة بين الســويــديـة والــلاذقيـة والاسكندرونـة والقرى التـي تمر بها العائلة أو تستوطنهـا بعـض الوقـت، وتصحيح تـاريخ ولادة الـراوي ومسقـط رأسـه، وأعمال الأب الخاسرة وتهوراتـه ، وعمـل أخـواتـه خادمـات ، وأفعال الـراوي الطفل وألعابـه البيتية وكـل ذلك يقـوم على خلفية مـن الصراعـات والأزمات الاجتماعيـة بين الفلاحين الفقراء والأسيـاد المالكين للأرض والمال والسلطة. وفي «المستنقـع» و«القطـاف» يستكمل حنـا مينـة سيرتـه

الروائية ، اذ تنفتح أبواب العالم الخارجي أمام الصبي في «بقايا صور».

٦ – امكانات متنوعة : التخيل والتنكر

توظف السيرة الروائية الامكانات المتنوعة واللانهائية التي تقدمها أحيانا السيرة والرواية، ففي «خلسات الكرى» يقدم جمال الغيطاني تنويعا منفردا يدمج بين السيرة والرواية ولكنه دمج يذكر دائما بالأصول والموارد التي تركب منها متن النص، ذلك أن المؤلف يحافظ على الوقائع التي تكون مثار اهتمامه، ولا يريد لها ان تذوب في منظومة التخيل الروائية . والغيطاني لا يقدم سيرة بالمعنى الشائع، انه ينتخب تجارب ومشاهدات وعلاقات، يكون الطرف الآخر فيها امرأة ، ملكت عليه أحاسيسه وجذبته الى مدارها، وتغطي التجارب عمر المؤلف ولا يجمعها الا سياق واحد هو ذهوله واحساسه بالمباغتة بإزاء نسوة يخترق حضورهن سكونه. نسوة يتعالين على الزمن والتاريخ والمكان. نسوة يتصلن بسلالة رفيعة: الجمال الذي يبعث الذهول والحيرة. ويمزج الغيطاني بين الوقائع والرغبات بين الأماني والتوقعات ، بين ما كان وما كان ينبغي أن يكون ، واذا انتظمت تجاربه في خيط متدرج فإن النص يصبح سيرة موضوعها الحب والعلاقة بالمرأة وقد شحنت بالتخيل الذي لا يقطعها عن أصلها. إذ يعيد الغيطاني ترتيب علاقته بالمرأة ـ مكتفيا في الغالب بالوصف وملذاته ، وتؤرقه الأفعال المؤجلة ، يتمزق الراوي ـ المؤلف بين ما تحقق ، وما كان ينبغي تحقيقه ، ومحور مدونته كما يقول : ان يقص ما تمنى أن يكون لا ما كان بالفعل، وهو مورد تفاصيل رؤيته وتوقعاته[١٩].



نساء يظهرن فجأة في المطارات والمحطات والقطارات والطرق والأزقة والبيوت، ينتظرن على المقاعد ، أو يتكئن على النوافذ ، أو يتهادين ماشيات، في طليطلة ، والقاهرة، وسمرقند وبغداد،واسطنبول، وموريليا، وموسكو، وحيثما يظهرن يتعلق بهن الراوي الذي يؤخذ بحضورهن فيوقف مسار الأحداث، وتنشط أحاسيسه وانفعالاته في التعبير عما لا يستطيع قوله، تدخله الحالة فورا في ذهول عجيب، تشغله التكوينات الجسدية، يدقق في التفاصيل، يستعين بخبرته كمتخصص في نقوش السجاد وتصاميمه ، ويتحول التكوين الأنثوي الى منظر تتفاعل فيه الألوان والأضواء، مهرجان مفعم بعالم المتعة واللذة والشوق والتحنين. وهنا ينشط الوصف، فيما يستأثر الاخبار السردي بالاهتمام عند المؤلف حينما يقدم ملابسات اللقاء وظروفه والرغبة المؤجلة تستحوذ على اهتمامه، انه كثيرا ما يصرح بأنه لا يستطيع تجاوز حدود التمني الى الفعل ، ويلجأ في مرات قليلة الى ربط حالات ذهوله بعضها ببعض، فتذكره امرأة بأخرى، ومع أن النص يقطع الى عنوانات معبرة عن حالات أو نساء بعينهن ، فإن وجود الراوي ـ المؤلف واضح، إنه جمال الغيطاني الذي يعلن عن وجوده بلا مواربة ولا تنكر ، فهو يشير الى كتبه ، كلما وجد ذلك ضروريا ، فالتجارب التي لا يتمهل بوصفها، يحيل عليها في كتبه السابقة، وأحيانا يعد انه سيعود اليها في مدونات أخرى، وكل تجربة تتأرجح بين بعدها الرغبوي الحسي المتضجر وبعدها التأملي الصوفي ، مسار الرغبة ينتهي غالبا بنهاية مقفلة ، فيما ينفتح مسار التأمل ، فيتحول النص الى مناجاة داخلية شفافة تتوسع دوائرها فتكاد تغرق كل شيء، ان المؤلف مأخوذ بالتفاصيل والتكوينات والتشكيلات والأطياف والانحناءات والانعطافات ، وعينه المبصرة المدققة تقلب الأشياء وتشرحها وتعيد تكوينها بمهارة لا تخفى ، العين في النص أكثر فاعلية من الذاكرة والمخيلة ، انها عين بليغة متطلعة حادة، انها عكاز الجسد الأعمى ودليله، عين مدربة فاحشة ، تمارس فجورها وتصرح به، لكنها تحجب فعل الجسد وتدمر رغباته، هي تقوده الى

عـذاب دائم ، وفيما تلتـذ بفعل الابصـار، يترنـح هـو تحت ضربات الرغبة.

تظل معظم عناصر النص مفككـة ، فالمؤلف لا يسعى الى إنشاء نص محكـوم بوحـدة الوقـائع وأطـرها الـزمانيـة والمكانيـة، انه هـو الشخصية ــ المرآة وفيه تنعكس صور النساء ، وعليه تنطبع بصماتهن، انه العنصر الـوحيد الثابت في النـص، وكـل شيء يتغير، الأزمنة تتضـارب وتتـداخل، والامكنة تتعـدد وتتكاثر، وفي كـل مرة تظهر امـرأة تتمرأى صـورتها كـأنها طيف، وتحل أخرى ويتـواتر حضـورهـن ، فيصبح المؤلف طرسا تكتب كل واحدة منهن عليه تعويذتها وبهاءها وتتداخل الأشياء بعضهـا مع بعض ، تجربة تكتب فوق أخرى تمحوها وتعيد إنتاجها ، وبسبب كل هذا تتشكل هوية النص، بوصفـه سيرة روائية تحرص ان تكون مكونا جديدا، لكنها تحرص أيضـا أن تصرح بتواصلها مع السيرة ومـع الروايـة ، ومع حـرص الغيطـاني الذي لا يخفـى على تـوثيق تجاربـه ومـلاحظـاته وتحديـد الأبعـاد الـزمانيـة والمكـانية لها، فـان التخيل السردي ينشـط أحيانـا متدفقـا ليصـوغ تلك التجـارب صـوغا روائيـا ، لكـن هذا النشـاط التخيلي في إعادة صوغ التجربة الذاتية ، يظهر بوضـوح أكثر في نصوص أخرى، منهـا ما نجده على سبيل المثـال في بعض نصوص عبدالرحمن مجيد الربيعي.

ففي «خطـوط الطـول .... خطـوط العرض» [٢٠] يقدم عبدالرحمن مجيد الربيعي تنويعـا سرديا يستثمر جانبا من السيرة الذاتيـة في إطار روائي ، ومجمـل متن النـص يتكون من الـوصف المتدرج لنشأة الشخصيـة الأساسيـة «غياث داود» وتكـونـه الجسدي والثقـافي، وينصـب التركيـز على تجاربه الجنسية مع مجموعـة كبيرة من النساء، ولكن ذلك يترتب ضمن خط سيرته الذاتية، فالتجارب المذكورة تهدف الى استكشاف الأوجه المتعددة لغياث داود، ومعظمها ينبثق في وعيه كتداعيات تتصل بحياتـه التي تشهد ثلاث محطات رئيسيـة : العـراق، لبنـان، وتـونـس وتبـدو الشخصيـات النسائية التي تتوزع على تلك البلدان ، وكأنها تؤدي وظيفة تتصـل مباشرة بـالشخصيـة الـرئيسية غيـاث داود، إنهن خرزات انتظمن في عقد حياته، بهن تضاء جوانب تلك الحياة ولا يـؤديـن وظيفـة فنيـة غير كـونهن يظهـرن في النـص مـرتبطات بغيـاث المهموم بجسـده أولا وبتطوره الفكـري ثانيـا، ولذلـك فكل الأحداث والشخصيات تتركب إما عبر منظور غياث، أو مـن خلال علاقة مباشرة معـه، فهو المركز وكل العناصر الفنية الأخرى تدور في فلكه، وتستمد وجودها وأهميتها من خلال علاقتها بـه. وتبدو المطابقة واضحة على الرغم ممـا يحدثه التخيل السردي من تمزيـق ـ بين الراوي والمؤلـف ، بين غيـاث داود وكـاتـب النـص، والاشـارات التاريخيـة التي ترد في النـص من الكثرة بحيـث تبرهن على ذلك. على أن ذلك لا ينبغي أن يختزل أهمية التخيل في النص، فالمؤلف يستثمـر الخط العام لسيرته الذاتيـة ، ولكنه يشبع التفاصيـل بمقتضيات التخيـل وحاجـاته ولـوازمه، وهـذا يفضي الى القول: ان «خطـوط الطول ... خطـوط العرض» في خطها العام، وهيكلها الفني بـاعتبارها رواية تولي الاهتمام لشخصية لها مـوقع مهيمـن في النص، هـي سيرة روائية ، توظف امكانات السرد الروائي في إثراء عالمها ، من ذلك تنكر المؤلـف باسـم غيـاث، والاستخـدام المتنوع لصيـغ السرد واستحـداث وقـائع تفصيلية لا يمكـن البرهنـة على بعدهـا الحقيقي، وعلى الرغم من كل هـذا فإن اعادة ترتيب اطراف النص ، يظهـر السيرة المتدرجـة لغياث داود، والحرص على أن تكون هي مركز النص ومحوره الأساسي ، على أن هنالك نصوصـا أخرى تـدفع بـالتحولات الفكـرية للشخصيـات الـرئيسيـة فيهـا الى واجهـة الاهتمام، بهدف عـرض الانكسارات الـداخلية، وانهيـار القيم، فـالنص ، مـن خلال الوقـوف على التجربة الذاتيـة للمؤلف واستثمارهـا، يسلط ضـوءا سـاطعـا على المتغيرات الاجتماعيـة والثقـافيـة والأخلاقية، وهو أمر يندرج هو الآخر في سياق دمج الذاتي بالموضوعي ، كما نجد ذلك المنطلق عند بهاء طاهر في «الحب في المنفى» [٢١] أكثر تنوعـا وشمولا فالنص يتمحـور حول شخصية تحيـل على المؤلف، وهـو يعيش اغترابـه الطويـل بعيدا عن بـلاده ، ولكن النص يتجاوز البعد الذاتي المباشر الى تقديم سيرة روائيـة ذاتية فكرية ضمن اطار شـامل من الوقائع التاريخية في مصر طوال الستينات والسبعينات ، ثم تـدمج في مسـار الاحداث وقـائع الحرب الأهلية في لبنـان ، ويفجـر النص سلسلـة الانهيـارات والاخفـاقات الفكـريـة والسياسية في العـالم الذي تعيش فيه الشخصيـة الرئيسية التي استبعدت عن بلادها بأسلوب غير مباشر بعد أن أجهز على المرجعيـة الثقافيـة التي احتضنـت نشأتـه، وهنالـك في المنفـى يتـم استرجـاع جـانب مـن التكـون الفكـري لتلـك الشخصية، ولكنها ستكون منطقـة جذب لكثير من الأحداث المتصلة بها، من جهة أولى الحب الذي يعصف بالبطل ، ومن جهة ثانية الانكسار الداخلي الـذي يداهمه بسبب انهيار كل المثل والقيم التي كان يـؤمن بها، بما يفضي الى حـرب أهلية مريرة تفضـح كل الادعاءات التي عاصرها البطـل ، وكانت في وقت ما بـالنسبة له مجموعة مـن المسلمات التي لا يمكن التفكير بعدم صحتها. وحول هذه التمزقات تحتشد الوقائع

فتضيء لنا الأزمة الفكرية والاخلاقية للبطل الذي وجد أن الاحداث تتجه بـه الى غير ما كان يريـد، وتقوده الى حيث لا يتوقـع. وهنا تندغم في شخصيـة البطل جملة الأفكار التي استأثرت باهتمام مبالغ فيه في حقبـة تاريخية ، ثم انهيارها دفعـة واحـدة مخلفـة احساسا مـرا بـاليـأس والضيـاع والحيرة واللاجدوى ، ويظهر الحب بـوصفه حـلا فرديـا لمواجهـة أزمـة البطـل التـي تتصـل بتربيتـه السيـاسيـة ، والفكـرية.. ومـن الواضـح ان المؤلف يـربط بين خسـائره الشخصية والخسائر الرمزيـة لبلاده، على جميع الأصعدة. ويلعب التخيل دوره هنا، فالسرد المبـاشر يكون ذاتيا أحيانا الى أبعــد الحدود، حينما يصــار التركيــز على الأعماق المضطربـة للشخصية، لكنـه يأخـذ طابعـا حياديـا ، وربما وثائقيـا حينما ينصرف الى عرض الاطار العام الـذي تترتب داخلـه الأحداث ، لكـن العنصر الأكثـر فـاعلية وسـط ذلـك الاطـار هو الـراوي ــ الشخصيـة ــ المؤلـف الذي تطـوف تجاربه وتأملاته وأحكـامه حـول الحـدث الرئيسي في النص، وتتماهـى معـه، وتــوجهـه ليكـون جـزءا متصــلا بتلـك الشخصية التي تنغمـر في خضـم بحـر من الأحـداث التي لها علاقة مباشرة بتصوراتها وأفكارهـا وارتباطاتها في بلادها وفي الغربة حيث تعيش ، وهكـذا يلاحظ أن هذه النصوص ، بتنـويعـاتها الخصبة، تستفيـد مـن كـل الكشوفـات التـي تـوصلـت إليها السيرة الـذاتيـة والـرواية، ولكنهـا تظهـر بـوصفهـا نصوصـا خـاصـة ومتميـزة عن تلـك الأنـواع المعروفة.

٧ - آفاق واستنتاجات

في السيرة الـروائيـة تظهـر الذات الفـرديـة بـوصفهـا المرجعيـة الأسـاسيـة لمادة النـص، فكـل العنـاصر الفنيـة، والمكـونات السرديـة تتصل بتلـك الـذات، ومع ان درجـات الاتصال تتباين بين نص وآخر، فإنه لا يمكـن الحديث عن انفصال،ان أقصـى ما يندرج تحت مقـولة الانفصـال ، هو «الأصداء» التي يقترحهـا نجيب محفـوظ ، قاصـدا بذلك ان العلاقـات بين الذات ومكونـات النص تترتـب على نحـو غير مباشر ، على أنـه هنا يظهـر فعـل التخيـل، فتقـع مـزاوجـة ابـداعيــة بين الـواقعـي والتخيلي ، وتـؤدي الصيــاغـات الأسلوبية وتقنيات السرد الـروائي دورا أساسيا في اضفاء طابع فني على العلاقة المذكـورة، ان ذلك الانفصال الرمزي تقرره اختيارات الـراوي ـ المؤلف الذي يبدي أحيـانا رغبة واضحة في التنكـر وراء اسم مـا، أو يتغافـل عمدا عـن ذكر اسمه الصريـح مكتفيا بضمير «الأنـا» بيد أن ذلـك لا يطرد، فكثير مـن النصـوص تحرص على اشهار الاسـم الحقيقـي للراوي الذي هو الشخصية والمؤلف ويبدو ان استراتيجية اظهار الاسـم الصريح واخفائه ، تترتـب في ضوء عـلاقات المؤلف بنصـه من جهـة وعلاقاتـه بمحيطه الخارجـي من جهة أخرى. فكلما كان حرص المؤلف واضحـا في اعطاء بعد حقيقي للوقـائع الخاصة بسيرته كانـت رغبته لا تخفى في التصريح باسمـه، وما إن يرغب ــ لأسباب خاصة بـه ــ في التمويـه إلا ويلجأ الى اشـارات رمزيـة تحيل عليـه، يكون ضمير المتكلم، بقدرته الايهامية العـالية في السرد، الواسطة بين الوقـائع النصية والتـاريخية، ينـوب هذا الضمير عـن لسان المؤلـف، الحديث بالنيابـة مظهر أساسي من مظاهر السرد في السيرة الروائيـة، وفي المرحلة الثـالثة مـن الإبعاد والتخفـي والتضليـل والتنكـر يظهـر المؤلـف تحت أقنعـة أخـرى ، الضمائر الغائبـة ، أو المخـاطبة ، أو الشخصيـات التي تحمـل أسماء محددة، وفي كل ذلك تنوع كيفيـات بناء المادة النصيـة ، مرة تخضــع لترتيـب متتابـع يحرص على مرافقة سيرة حياة المؤلف بالتـدريج ، يظهر ذلك في «الخبز الحافي» و«الشطار» و«بقايا صور». ومرة يصار الى تمزيق نظام التتابع، واستبدالـه بنظام التداخل كما يتجلى الأمر في «أصداء السيرة الذاتية» و«بيضة النعامة» و«خطوط الطول .. خطوط العرض»و«خلسـات الكرى» و«الحب في المنفى» . هذان النظـامان يتداخلان ويـوظفان بدرجة أو بـأخرى في بعض السير الروائية.

كما يـلاحـظ أن السيرة الـروائية تحتفـي بـالجسـد، وتشغـل به بـوصفه عنصرا مهيمنـا يحتاج الى الاكتشـاف المتواصل ، يصار غالبا الى الافصاح عما يواجهه الجسد من اخفاقات وانكسارات وعطالـة، وحينما يتاح له أن يعبر عن خلجاته وتطلعـاته، فإنه ينغمر في اللذة والمتعـة ، كتعويض عـن خفض قيمتـه، في ثقـافـة تقصي ملذاتـه وراء الحجـب السرية ، وتستبعده ، وتفـرض عليـه ان يمارس أفعالـه في منأى عـن العيون. الاحتفاء بالجسـد نوع مـن المعارضـة الصريحة لجملة التراطـؤات الثقافية والاخلاقيـة الفاعلة في المجتمع ، يظهر هذا في «الخبـز الحافي» و«الشطار» و«بيضة النعامة» و«خطوط الطول .. خطوط العرض» ويظهر ولكن بتنوع ينطـوي على نوع من المواربة ، في «خلسـات الكرى» و«الحب في المنفى» .أمـا في «أصداء السيرة الذاتية» و«بقـايا صـور». فـلا يستـأثر الجسد بـالاهتمام . الجسـد كـائن مجهول لا يـراد البحث عن هـويته ومشكلتـه، في نصوص شكري ومسعـد والربيعي ، تتمحور الأحـداث حول سيرة الجسد، يراد لـه ان ينتـزع شرعيتـه وحضوره ، فيكـون موضوعـا للبحث والاكتشاف، وأحيانا الاشهـار والمباهاة

أما محفوظ ومينة فهما أكثر اتصالا بموروث السيرة الذاتية العربية القديمة الذي يعني برحلة التكون وتشكيل المنظورات الفكرية الذاتية ، اذ تقدم السيرة بوصفها تجربة اعتبارية [٢٢] ، وهذان الموقفان من الجسد يخفيان رؤيتين ، ويتصلان بأصلين ، فالأدب السردي في الثقافة العربية لعب وببراعة على ثنائية التخفي والتستر من جهة ، والتصريح والكشف من جهة ثانية، على أن حرية الجسد، في بعض نصوص السير الروائية تترافق مع الكتابة ، يصبح الجنس نوعا من الكتابة على جسد الآخر، فالحب والكتابة فعلان ينتهكان منظومة القيم عند شكري ومسعد ـ تكون الطبيعة البكر مكانا مناسبا لكليهما ، ذلك نوع من هجاء الثقافة مخرومة في متنها، ولكن هذا لا يطرد دائما انما يحرص على التنوع ، ففي نص آخر ، لا يخفي صلته بكل من السيرة والرواية، يقوم عبده وازن في «حديقة الحواس» [٢٣] بمغامرة مضادة : الحب والكتابة فعلان محرمان يتمان بسرية في غرف مظلمة رطبة معزولة. فيما يهرب شكري ومسعد الى الطبيعة، في هجاء لا يخفى لثقافة استبدادية ، يحتج عبده وازن مختفيا في غرف منسية وسط فضاء سوداوي مغلق ومتأزم وعبثي ، كل يحتج بأسلوبه.

تثير مشكلة ترتيب المادة السردية وطرائق عرضها، وكيفيات ظهورها، وموقع الراوي في النص وعلاقته بالأحداث ودرجة إحالته على المؤلف الحقيقي، وتوظيف الوثائق الذاتية والتاريخية كالمذكرات والملاحظات والانطباعات واليوميات والمستندات الشخصية ، موضوعا هاما يتعلق بالانتماء الجنسي والنوعي للسيرة الروائية ، ولقد أشرنا من قبل الى أن السيرة الروائية تهجين سردي ، وظف وأعاد توظيف كشوفات السيرة الذاتية والرواية، على أن عملية التهجين مازالت في طورها الأولى، ذلك أن النصوص التي وقفنا عليها، لم تزل غامضة الانتماء والهوية وباستثناء الجزء الأول من سيرة محمد شكري الروائية «الخبز الحافي» التي ورد فيها تأكيد واضح على أنها «سيرة ذاتية روائية» فإن كل النصوص الأخرى التي كانت موضوعا للتحليل نشرت على أنها روايات، وثبت بوضوح على أغلفتها الخارجية أو الداخلية انها روايات. بما فيها الجزء الثاني من السيرة الروائية لشكري «الشطار» ، ومع أن هنالك اشارات لا تقبل اللبس في المقدمات التي يضعها المؤلفون أو تأكيدات نصية ترد في تضاعيف المتون ، بأن نصوصهم ليست روايات محضة، فإن البحث عن تسمية ، وكل ما يولده من مشكلات لم يدفع الى الامام موضوع الاتفاق على مصطلح معبر عن الطبيعة التركيبية لهذه النصوص، وينبغي أن يفهم كل هذا على أنه أمر طبيعي في تاريخ الأنواع الأدبية، ذلك أن الممارسات النصية تظهر أولا، وذلك قبل الاتفاق على تسمية النوع الذي تكون عليه ، وقبل وضوح القواعد العامة وثباتها النسبي ، وما أن تتكاثر النصوص إلا وتتدرج ضمن نوع جديد ، ينتظم تحت اطار تسمية تشير الى ذلك النوع، والمصطلح المركب «سيرة روائية» يؤدي وظائف ، ويحل جانبا من مشكلات النوع الجديد، ويقرر نوع الصلة مع الموارد التي تحدر منها ، إنها فيما يخص أمر الوظيفة ، يدمج بين الوثائقي والتخيلي ويرتب العلاقة فيما بينهما على أساس التفاعل الحر الذي لا يرهن نفسه بانتماء محدد الى أي منهما. وأنه فيما يتصل باشكالية النوع يحيل على درجة الاستثمار الممكنة لمعطيات منجزة قدمتها السيرة الذاتية والرواية عبر تاريخها، وأخيرا فيما يتعلق بالأصول فإن المصطلح ، يربط هذه الممارسات النصية بصلة نسب واضحة مدفوعة الى أنواع لها موقعها في تاريخ الأدب.

الهوامش:

١ – تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ، توبقال، ١٩٩٠ ص ٥١.
٢ – جورج ماي، السيرة الذاتية ، ترجمة محمد القاضي وعبدالله صولة تونس، بيت الحكمة، ١٩٩٢ ص ١٨٩.
٣ – م.ن، ص ١٩٩ ـ ٢٠٥.
٤ – فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ترجمة عمر حلي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤ ص ٢٢.
٥ – م.ن. ص ٣٩–٤٠.
٦ – محمد شكري، الخبز الحافي، لندن ، دار الساقي، ١٩٩٣.
٧ – محمد شكري، الشطار، لندن، دار الساقي، ١٩٩٤.
٨ – م.ن.ص ٩٤.
٩ – رؤوف مسعد، بيضة النعامة، لندن ، رياض الريس للنشر، ١٩٩٤.
١٠ – م. ن.ص ١٢.
١١ – نجيب محفوظ، اصداء السيرة الذاتية، نشرت مسلسلة في جريدة أخبار الأدب عام ١٩٩٦.
١٢ – حنا مينة، بقايا صور ، بيروت ، دار الآداب، ١٩٩٠، ص ٢٠٣–٢٠٤.
١٣– م.ن.ص ١١٠.
١٤ – م.ن.ص ١١١.
١٥ – م.ن.ص ٢٦٨–٢٦٩.
١٦ – م.ن.ص ٢٧٣
١٧ – م.ن.ص ٢٥٧.
١٨ – م.ن.ص ١٠٠
١٩ – جمال الغيطاني ، خلسات الكرى، القاهرة ، دار شرقيات، ١٩٩٦ ص ١٣.
٢٠ – عبدالرحمن مجيد الربيعي، خطوط الطول ..خطوط العرض، تونس ، دار المعارف، ١٩٩٣.
٢١ – بهاء طاهر، الحب في المنفى ، القاهرة ، دار الهلال ١٩٩٥.
٢٢ – عبدالله ابراهيم ، السردية العربية، بيروت ، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢ ص ١٣٦.
٢٣ – عبده وازن، حديقة الحواس، بيروت، دار الجديد، ١٩٩٣.



العــودة إلى فـــرويد وأسلحة التحليل النفسي

* «إنه يفتقر تماما الى وجود مستقر، ويسرع في زوال سرمدي...»

كيركيجارد: إما : أو

Malcolm Bowie

ترجمة : عبدالمقصود عبدالكريم *

«إن الفهم الدقيق لأرسطو يعد، باستثناء فهم الأنبياء، أسمى ما يمكن أن يحققه المرء.»[1] ستبدو كلمات ابن ميمون، بما يبدو أنها تبرزه من اعجاب سهل، منفرة لكثير من المعاصرين. وربما لا يزال التصور الرومانتيكي للعبقرية يجعلنا نتوقع أن تنبعث أفكار المفكر الأصيل رائعة ومكتملة تماما من أعماقه، أو من الطبيعة، أو من حيث لا ندري. إننا نتوقع من المبدع الحقيقي أن يحقق كل شيء، بينما تعثر العقول المحدودة على وظيفة حقيقية في قراءة نصوص من الماضي ودراستها بالتفصيل. واذا سلمنا بهذه الفرضية فقد نرتبك إزاء مفكرين يقدمون أنفسهم كقراء ومفسرين لصروح فكرية موجودة، مع وجود دليل قوي يجعلنا نعتقد أن هذا التفكير الذي يمارس في ضوء السلف الجليل وفي ظلاله قد يكون على قدر عظيم من الأصالة والقوة.

إن أفلوطين يقرأ أفلاطون، وابن ميمون يقرأ أرسطو، ويقرأ ابن رشد الاثنين، ويقرأ ماركس الشاب هيجل. إن تقييم الاصالة في مثل هذه الحالات قد يتطلب عملاً أكثر من المعتاد : ربما نفهم انجاز المفكر التالي فهما جيد إذا كنا على استعداد للعودة الى أعمال المفكر السابق واقتفاء كل ما أحدثته من تحولات وتحريفات خلاقة. إلا أن البحث قد يكون ممتعا: إنه ينبهنا الى طرق الأصالة التي تهملها الولاءات الحديثة بالاضافة الى الدور الكبير الذي تلعبه إعادة التفكير واعادة الكتابة حتى في أعمال لا تعترف بأية أسلاف وتقدم نفسها كاستثناء لكل القواعد إلا قواعدها الخاصة.

«إن لاكان يقرأ فرويد». إن هذه الجملة أبسط وأهم ما يمكن أن يقال عنه. ولكن استكشافه لأعمال فرويد الذي استغرق خمسين عاما يختلف عن القراءات الشهيرة التي ذكرتها من قبل من حيث النقاء الواضح لدوافعه . بينما بحث الآخرون لمقابلة مجموعة من الافكار بمجموعة أخرى (يلتقي أرسطو في أعمال ابن رشد بالفلسفة الاسلامية وفي أعمال ابن ميمون باليهودية الربانية) أو لتطوير أحد تيارات الافكار الاصلية لتفضيله على تيارات أخرى (يعكف أفلوطين على دراسة أفلاطون الميتافيزيقي والصوفي) ، يقول لاكان إن هدفه الرئيسي قراءة فرويد قراءة جيدة وفهمه بوضوح.

إن «العودة الى فرويد» التي يعلن إنها رسالته الشخصية وشعاره، تتبع مسارين مختلفين. العملية الأولى، وهي الأوضح استخراج أفكار فرويد من ركام الشروح والتفسيرات المبتذلة التي أهالها الكتاب المتأخرون عليها، وتشترك حركة التحليل النفسي الدولية في المجادلات المتقدة حول مسعى لاكان الرئيسي، إن أولئك الذين تمثل لهم مفاهيم فرويد مجرد سلعة ـ مثلا، المتعالم الذي يؤلف الكتب الرخيصة أو المحافظ المتأنق ـ لا يستحقون حتى السخرية الطارئة. إن معظم المحللين النفسيين المتأخرين ارتكبوا ما هو أسوأ من سوء فهم فرويد : إنهم فقدوا كل إحساس بأهمية أفكار فرويد وحيرتها وقدرتها الابداعية حين صاغها للمرة الأولى. إنهم تعلموا تلك الافكار وأعادوها كلها بصورة سطحية، وأظهروا الولاء لها بسذاجة وخداع ذاتي يمثلون عائقا في وجه الفحص العلمي للعملية العقلية

* شاعر وأستاذ في التحليل النفسي من مصر.

بدل أن يكونا دافعا له. إن اجراءات نشأة التحليل النفسي التي بحث عنها فرويد ليضمن استمرارية تعاليمه تنتج عنها غالبا آثار جانبية خطيرة. «ألم ينتج عن هذه الأشكال شكلية متشائمة تثبط المبادرة بالمجازفة الحمقاء، وتحول سلطة الرأي الذي نتعلمه الى مبدأ التعقل الانقيادي حيث تتبلد مصداقية البحث قبل أن تضمحل في النهاية ؟» (٢) (٢٣٩) . وكثيرا ما يعود التحليل النفسي في كتابات لاكان الى مصادره، ويعيد فحص تصوراته وطقوسه ومؤسساته من نقطة الافضلية التي يقدمها مكتشفوه في حالتها الأصلية غير المصنفة.

أما العملية الثانية فهي أكثر تعقيدا وتعرض لاكان لما هو أخطر من خلق أعداء بين زملائه في المهنة. انه يصحح بعض المفاهيم الفرويدية بالرجوع الى آخرين. والاكتشاف الذي يضعه لاكان في مركز انجازات فرويد، ويستخدمه كأداة تصور أساسية في تصحيح فرويد من الداخل، هو اكتشاف اللاشعور ـ اللاشعور الذي يبدو كنظام مستقل في مقابل نظام «ما قبل الشعور ـ الشعور» (٣). في ثاني نماذج فرويد الكبرى للجهاز النفسي. (في الأول، وهو عمل كتب في ١٨٩٥ ونشر بعد وفاة فرويد بعنوان «مشروع سيكولوجيا علمية » (١، ٢٨٣ – ٣٩٧)، حيث يظهر المفهوم فيه بصورة غامضة، في الثالث ــ الثلاثي الذي يشمل الهو والأنا والأنا العليا والمنشور في عام ١٩٢٣ (الأنا والهو ـ XIX ، ٣ – ٦٦) حيث يكتسب المفهوم دورا جديدا ومعقدا: مرة أخرى تظهر خواص اللاشعور الرئيسية في اوصاف الهو ، وتنسب أيضا الى الانا والأنا العليا أجزاء لاشعورية.) وتسود هذه النسخة عن اللاشعور فكر فرويد في مرحلته الابداعية العظيمة التي تمتد من تفسير الأحلام (١٩٠٠) الى الابحاث الميتاسيكولوجية في عام ١٩١٥. إنه مفهوم طوبوجرافي وديناميكي في الوقت ذاته ، ويوضع ، في بحثين عن «الكبت» و«اللاشعور» (XIV ، ١٤٣ – ١٥٨ – ١٦١ – ٢١٥)، في مركز تعليقات فرويد النظرية الأكثر تعقيدا والمنصبة على الوظيفة العقلية.

ويرى لاكان ، كما هو الحال بالنسبة لكثير من الكتاب ، أن بصيرة فرويد الأساسية لم تكن ـ لم تكن بوضوح ـ في وجود اللاشعور ، ولكن في أن له بنية، وهذه البنية تؤثر بطرق لا حصر لها على أقوال البشر وأفعالهم، وهكذا تكشف عن نفسها وتكون قابلة للتحليل. إن اللاشعور كما يوجد في تفسير الأحلام، وسيكوباتولوجيا الحياة اليومية (١٩٠١)، والنكات وعلاقتها باللاشعور (١٩٠٥) ترب ويكشف عن نفسه في صور لا تنتهي، إنه يلح علينا حتى نسمعه في أحلامنا، وفيما ننساه، وفيما نتذكره مشوها، وفي زلات اللسان أو القلم، وفي النكات والرموز ، وفي العادات اللفظية والجسدية. إن الطاقة النفسية التي تسبب الكبت وتجعله يستمر ، تواجهها وتتحداها طاقة أخرى تسعى، بالخداع والحيلة عموما، الى دفع محتويات اللاشعور المكبوتة الى مجال ما قبل الشعور ـ الشعور. إن الجدل الدائم الذي ينتج عن هذا الصراع له سحر خاص عن لاكان، ويأتي استخدامه للغة البلاغية في أكثر صوره قوة والتفافا حين يصور اللاشعور متكلما رغم الكبت والرقابة . إنه ، مثلا ، يوسع في الفقرة التالية اليجوريا أفلاطون عن الكهف ويعد لها: (٤).

إن الموضع الذي نسأل عنه هو مدخل الكهف الحقيقي فيما يتعلق بما هو معروف من أن أفلاطون يرشدنا باتجاه المخرج، بينما يتخيل الناس أنهم يرون المحلل النفسي يتجول في الداخل. لكن المسألة أبسط من هذا، لانه مدخل لا تصل إليه إلا حين يغلقونه (إنه موضع لا يجتذب السياح على الاطلاق)، لان الوسيلة الوحيدة لمواربته هي أن ننادي من الداخل. (٥)

حين نصل الى كهف اللاشعور لا نصل أبدا الى حين يغلق ، والطريقة الوحيدة للدخول تتمثل في أن تكون بالداخل، ولا يمكن أن يعرف بنية اللاشعور إلا من هم على استعداد للتسليم بقدرة اللاشعور الهائلة على الازاحة واعتناقها (٦).

ويشير لاكان ، في محاولاته العديدة لتعليم التحليل النفسي مرة أخرى استثارة بصائره الخاصة، الى قدرة الكبت اللحوحة كما تمارس في كل من العملية التحليلية والاستنباط التجريدي من النظرية التحليلية. إن اكتشاف اللاشعور نفسه معرض للكبت: إن اللاشعور ، وهو طبقا للتعريفات الأصلية التي يتأسس عليها التحليل النفسي واقع الطاقة الغريزية النهمة ولا يعرف الاستقرار أو الاحتواء أو التحديد، يصاب بالشلل ويدجن على أيدي ملاحظيه المحترفين، وتصير قوة التبديد والافتراء الاستثنائية عملة معتادة في لعبة تصورية معتادة.

لكن إفساد رسالة اللاشعور على أيدي المحللين بعد الفرويديين له ما يناظره في أعمال فرويد . إن اكتشاف فرويد كان اكتشافا مفزعا، ومن ثم دفعته رؤيته للعقل باعتباره يتقسم ذاتيا وللنمو الذي لا يمكن التحكم فيه ولخاصية الاصطياد الذاتي لقسمه اللاشعوري الى البحث عن سلوى في عالم وثير من التأمل الأسطوري والميتافيزيقي. ومع أن فرويد انحرف عن اكتشافه بطرق تجعل اكتشافه يتيح له أن يتنبأ ، الا أن مغامرته الفكرية نموذجية من حيث المخاطر التي تعرض لها: إن لاكان يقدمه على أنه اكتيون Actaeon (صياد في الأساطير الاغريقية تحول الى أيّل وقتلته كلابه لأنه رأى ارتيمس إلهة الصيد وهي تغتسل) جديد تهاجمه

افكاره وتفترسه لانه كشف النقاب عن إلهة اللاشعور (٤٣٦،٤١٢) [٧]. إن الهدف الذي حدده لاكان لنفسه هو استمرار التفكير في التكفير الفرويدي الهائل، ولو بتقطيع الأوصال، والسماح للتعاليم المكبوتة بالعودة المعوقة الى التحليل النفسي بحيث تتحقق ونمعن النظر فيها. ويمكننا الآن أن نرى أبعاد المفارقة في «عودة» لاكان «الى فرويد»، وما قد يستلزمه هذا الرأي، الذي يدل على اخلاص حقيقي، من عصيان.

حين يعيد لاكان التفكير في نصوص فرويد «من الداخل»، يرفض اغواءات الموافقة الكاملة والمعارضة الكاملة في اتساق متساو. وتتضح بدايات هذا التوتر في أول أعمال لاكان الكبيرة المنشورة: عن ذهان البارانويا في علاقاته بالشخصية De la psychose paranoiaque dans ses rapports avec la personnalité (١٩٣٢). دخل لاكان التحليل النفسي عن طريق الطب والطب النفسي، وهذا العمل،وهو أطروحة الدكتوراه، يمثل نقطة تحول حاسمة في مسيرة حياته الفكرية انه يصعد، وهو يلاحظ كل التفاصيل الأكاديمية التي يتطلبها الشكل عادة، من هجومه العنيف على كثير من نماذج التفسير السائدة في التحليل النفسي. إن دراسة البارانويا أعاقتها قدرة الطب النفسي الراسخ على تقديس فرضيات، اختبرت بصورة واهية وهزيلة، وتحويلها الى تعاليم، إن الذين يفسرون البارانويا بالرجوع الى أساسها العضوي المفترض، أو الى النزعة الموروثة أو «نوع التكوين الجسدي» للمريض، يلوذون بحيلة تفسيرية يستخدمونها دائما وتتيح لهم ألا يعترفوا بتعقد الذوات الانسانية الفردية.

إن التحليل النفسي يوفر للاكان آلية دقيقة التناغم لاعادة النظر الى البارانوي كشخص. إن البارانويا قد توصف، بصورة لا تقل عن العصاب الذي تطورت حوله في الأصل نظرية التحليل النفسي، وتحلل تحليلا مترابطا بالرجوع الى شخصية المصاب ونشاطه الجنسي وخبرات طفولته وتطوره العاطفي وعلاقاته العائلية وقدراته العقلية وأمنياته الخاصة. وبمجرد تجميع هذه المادة وتنظيمها، لا يمكن أن تجني شيئا من غرس المريض في دراسة أكلينيكية سابقة سواء كانت typology (دراسة النماذج) أو characterology (دراسة شخصية). ولاكان قادر، بالهام من التحليل النفسي، على تصور علم شخصية تحتفظ فيه الذات بماضيها وأهدافها وذكائها الابداعي. ولكن حتى حين يقر لاكان هذا الدرس ويهلل «لعبقرية استاذ التحليل الفذة» (عن ذهان البارانويا، ٣٢٤) (٨)، يؤكد حدود دينه ويلفت الأنظار الى التشويش في نظرية فرويد. ويعتمد لاكان، بالاضافة الى ذلك وبصورة متميزة مرة أخرى، على أعمال مفكرين آخرين، منها أعمال سبينوزا ووليم جيمس وبيرجسون وراسل، ليبقى على نموذجه النظري قابلا للاختراق بواسطة أنظمة التفكير الأخرى. وقد ابتكر أسلوبا فكريا مدهشا في المناقشة المتقدة عن ذهان البارانويا في ترتيبها السلس ومفاهيم التصحيح التبادلي.

حين قرأ لاكان بحثا عن مفهوم «مرحلة المرآة» في مؤتمر التحليل النفسي الدولي في Marienbad في عام ١٩٣٦ ـ وقد دخل الحركة رسميا بهذا البحث ـ وكان قد بدأ استكشاف طريقة في الأداء اللفظي بقيت طريقته المميزة، وجاءت معظم أعماله النظرية، بعد ذلك التاريخ، على هيئة أبحاث وتقارير في مؤتمرات تخاطب المحترفين، كانت ترتجل من مذكرات وتنقح من نسخة للنشر، وقد حررت في صفحاتها التالية مصحوبة بحواش غالبا. وفي عام ١٩٦٦ ظهرت مختارات وفيرة من هذه الأبحاث في كتاباتÉcrits . وتحمل سمات من «التداعي الحر» الذي يفرضه التحليل النفسي على المريض اثناء الكلام ومن «الانتباه المعلق بانتظام، والمتوقع من المحلل أن يتحلى به وهو يستمع الى كلام المريض» [٩] مما يعني أن أفكار لاكان الرئيسية ومواقفه الخلافية الهامة تقدم الى القاريء عن قصد بشكل مفكك ورث. ويأخذنا السيمينار الأسبوعي، سواء المنشور أو ما هو قيد النشر، والذي أداره لاكان في باريس لاكثر من عقدين، الى أكثر من هذا في ورشته التأملية. [١٠] توضح بعض اقسام السيمينار Séminaire الأفكار الرئيسية في كتاباته، وتنقحها أقسام أخرى باتقان، وتبقى أقسام أخرى تسجيلا لمهمات موارة يسقط العقل النقدي إزاءها في الصمت ساخطا أو معجبا. إن نثر لاكان يطمح باستمرار الى منزلة الكلام، وأهدافه واضحة من الكتابة على هذا النحو: أن يتيح لطاقات اللاشعور أن تحس في الايقاع المتقلب من جمله، ويعيق القاريء عن تشييد أبنية نظرية مبتسرة على النص ويرغمه على المشاركة الكاملة في عمل اللغة الخلاق.

وهذه السمة التي تميز كتابات لاكان تجعل تلخيص مساهماته في المعجم التقني للتحليل النفسي عملية شديدة الصعوبة. إننا لا نعثر ببساطة، في المصطلحات والمفاهيم التي توسع فيها او أعاد صياغتها، على مصطلحات فرويد ومفاهيمه في شكل مستقر ومحدد. إن كلا منها يعرف الآخر أثناء القيام بالعمل التحليلي ويتعرض لتغيرات حادة في المضمون مع تبدل السياق الفكري. إن لاكان بنّاء مفاهيم متحركة واهية الترابط، تجعل من الأفضل أن نسأل، أمام مصطلح معين، «ماذا يفعل؟» أو «ما المسارات التي يسافر فيها؟» بدل أن نسأل «ماذا يعني ؟» وبالاضافة الى هذا،

تعمل مفاهيم لاكان كلها، سواء كان الدور الذي تلعبه في النماذج النفسية (أو "topologies" كما يدعوها غالبا) أساسيا أو ثانويا ، وكأنها أسلحة تتصارع: لا يكتمل تعليق عليها بدون أن يقول شيئا عن الطرق القابلة للتكيف مع الاحتياجات المتغيرة للنقاش في مهنة متأصل فيها الشقاق).

تأمل ، مثلا مفهوم «مرحلة المرآة» الذي أشرت إليه من قبل. تقع هذه المرحلة من عمر الانسان بين الشهر السادس والشهر الثامن عشر. إنها فترة يكون (الانسان الصغير le petit homme) فيها قادرا للمرة الأولى، بالرغم من افتقاره للسيطرة على نشاطات جسمه، على أن يتخيل نفسه كيانا مترابطا يهيمن على نفسه وتتاح له هذه الصورة عيانيا حين يرى صورته في مرآة:

يبدو أن هذه الفرضية المتهللة عن صورة الطفل المرآوية التي يراها في مرحلة الطفولة infans ، لا تزال غارقة في ضعف جهازه الحركي والاعتماد على من يرعاه ، وتعرض بصورة نموذجية المنشأ الرمزي الذي يترسب فيه ضمير المتكلم « I » في شكل بدائي ، قبل أن يتشيأ في جدل تقمص الأخر، وقبل أن تعيد إليه اللغة ، عموما وظيفته كذات.(٩٤)[١١]

إن هذه اللحظة الذي يحدث فيها التقمص الذاتي ، مهما تكن ، لحظة حاسمة، ليس لانها تمثل مرحلة على الطريق الى «البلوغ» أو «النضوج الجنسي» ــ تتعرض مثل هذه النماذج التطورية عن الذات الانسانية المتبدلة لهجوم دائم من لاكان ــ ولكن لأنها تمثل نزوعا دائما لدى الفرد : نزوعا يقوده في حياته الى البحث عن اكتمال خيالي لـ«أنا مثالية» وتعزيزه ، إن الوحدة unity المبتكرة في هذه اللحظات، والأنا التي هي نتاج الابتكارات المتتالية زائفتان ، إنهما محاولتان للالتفاف حول بعض العوامل التي لا مفر منها في الحياة الانسانية: العوز والغياب والنقص. ويتضح حتى من السطور القليلة التي اقتبستها ولخصتها، إن مفهوم لاكان لمرحلة المرآة يتجاوز بكثير تخوم سيكولوجيا الأطفال في أكمل صوره. في نهاية الفقرة تتشكل نظرية في اللغة ونظرية في الادراك المتبادل بين الأشخاص، وينبثق نظام آخر من الخبرة في مواجهة نظام التقمص الخيالي الذي تدشنه اللحظة «المرآوية» ، وقد نلمح اعتراضا من اعتراضات لاكان الأثيرة ضد التحليل النفسي في ممارساته التقليدية : إذا لم تكن الأنا سوى ترسب خيالي، فياله من عبث أن يجند أنصار «سيكولوجيا الأنا» أنفسهم لانماء ذلك الوجود الشبحي وترسيخه.

إن كل أنظمة المفاهيم المعقدة تعمل بمعنى من المعاني ، وفق هذه الطريقة، حيث يساعد كل عنصر على التعريف بالعناصر الأخرى وتنشيطها. وحيث إن مؤلفي هذه الأنظمة يقسمونها طبقا للعرف الى وحدات فرعية يمكن اقتفاؤها منفصلة ، فإن عدم حدوث مثل هذه التقسيم يمثل حيرة فكرية في رأي لاكان. إن كل مفهوم يعمل كنقطة عقدية nodal point في شبكة من الاختيار والرفض ، ويقدم الى القاريء في لغة تبقى فيها المهمة العملية للاختيار والرفض ملموسة كاضطراب تركيبي والآن أعود الى سلسلة من البصائر والحدوس الأساسية عن بنية اللاشعور التي تتأسس عليها نظرية لاكان الكاملة عن العملية النفسية. إن التحدث والكتابة لا يفهمان فهما كاملا ، طبقا للطرق الأشهر التي تمثل تفكيره، ولا يمثلان أما القضاء المسؤول إلا حين نتأملهما في سياق هذه النظرية.

إن فرويد يدمج في تعليقه الأساسي على اللاشعور سلسلة من النماذج الطوبوغرافية والديناميكية والاقتصادية[١٢] ولم يكن اكتشافه من نوع يمكن إعلانه وتطويره في لغة نظرية أحادية جاهزة، وحين كان يسرد ، بعد سنوات طويلة من ممارسة التحليل وتأمله، في بحث عن «اللاشعور» (١٩١٥) خواص اللاشعور كنظام، كان لايزال يستخدم معجما تقنيا يساهم فيه البيولوجيا والميكانيكا والمنطق ودراسة اللغة مساهمة مميزة. وأعلن أن اللاشعور يتمتع في صميمه بمجموعة من الدوافع الغريزية القادرة على التعايش بدون تأثير أو تعارض متبادلين، إنه لا يعرف الانكار أو الشك أو درجات اليقين، إنه واقع العملية الأولية، التي تنتقل فيها الطاقة النفسية، بحرية بين الأفكار بواسطة الازاحة والتكثيف.[١٣] إنه سرمدي timeless ، إنه لا يبالي بالواقع الخارجي لكنه يبالي بتحقيق المتعة واجتناب ما يعكر الصفو (XIV ، ١٨٦-١٨٩).

كان حدس لاكان الرئيسي أن تعليق فرويد على اللاشعور وعلاقاته بنظام ما قبل الشعور ـــ الشعور يمكن إعادة تنظيمه حول بعض المفاهيم الألسنية ليصبح أكثر إقناعا وأكثر مرونة. وقد ألمح فرويد نفسه الى هذا التجديد، وتكتسب أعماله عن «حقائق اللغة» شهرة استثنائية في ذلك. إنه يبدي براعة ودقة فائقتين كناقد نصي في تحليل الحكايات اللفظية وهو تحليل قدم، لتواريخ حالاته المرضية ولكتبه عن الأحلام وزلات اللسان والنكات، الذخيرة الأساسية للشاهد. وتمثل الوظائف النامية في اللغة الانسانية موضوعا قريبا الى نفسه بصورة خاصة. ويستدعي في كتاباته السيكولوجية غالبا العلوم اللسانية لتقديم التناظرات والأدلة التي تعززها ويرى لاكان أن موضوع عدم اعتماد فرويد بأية صورة على اللسانيات يمثل مسألة فرصة تاريخية (٤٤٦ - ٤٤٧ ، ٧٩٩) : كان سوسير وآخرون يضعون أسس هذا الفرع

المعرفي حين كان فرويد يشيد نظريته ، ولا نتوقع منه القدرة على الحصول على معرفة تفصيلية من علم متأخر في طور النشأة أو الحصول على استنتاجات مفيدة منه.

إن الدروس التي جعلت مصادفة الميلاد أن يكون فرويد غير قادر على تعلمها ويكون لاكان قادرا على ذلك هي أساسا تلك التي تهتم بالتحليل التزامني للأنظمة الدالة المعقدة. إن فقه اللغة المقارن، وكان لايزال ملك العلوم اللغوية في سنوات تشكل فرويد، كان يفتقر الى ما يعلمه عن هذا التحليل بالاضافة الى أنه كان في بعض الأحيان محرضا إيجابيا يدفع عالم النفس الى الخطأ. إن مراجعة فرويد عام ١٩١٠لعمل كارل أبل Karl Abel ، مثلا الذي عنوانه تناقض معنى الكلمات البدائية The Antithetical Meaning of Primary Words (١٨٨٤) وهو عمل حدسي لا يصح الآن عموما ، جعلته يوازي بين العقل الحالم ، الذي لا يعرف التناقضات، وحالة اللغة الانسانية البدائية التي افترضها أبل وتكتسب فيها بعض الكلمات معاني متضادة في الوقت نفسه (XI ، ١٥٥ - ١٦١) . (من المفترض أن الكلمة الانجليزية القديمة bat (جيد good) وكلمة badde (ردىء bad) تشتقان من جذر مشترك يعني «جيد - ردىء») وقد كان عمل إبل الدعامة الوحيدة لرأيه بأن «تكافؤ الأضداد سمة حفرية عامة في تفكير الانسان » (تعليق موجز على التحليل النفسي Ashort Account of Psycho - Analysis» (١٩٢٤) ، XIX ، ٢٠٦) ، إنه ، بعبارة أخرى، فنتازيا متميزة ومأمولة عن «أصل الأشياء» على فقرة من فقه اللغة التلفيقي. [١٤]

إن اللسانيات ، على الجانب الآخر، تكبح هذا النوع من التأمل وتقترح نموذجا أخصب للمقارنة بين اللغة والعقل. إنها بقدر ما تدرس أصغر الوحدات المتميزة التي تكون اللغة وطرق استيعاب هذه الوحدات وتداخلها في انظمة شاملة ، تقدم للجهاز النفسي سلسلة من النماذج التي يمكن اختبارها. وبينما أخذ فقه اللغة فرويد الى أرض مشاع متقلبة ، استطاعت اللسانيات ، كما عالجها لاكان، إعادة التحليل النفسي الى مهام فرويد في أفضل أحواله: استنباط البنية النفسية والافصاح المترابط عنها.

«يبنى اللاشعور مثل لغة» [١٥] تبين هذه العبارة ، وهي من أشهر ما نطق به لاكان، أهمية ما يدين به للسانيات ، إنها بصياغتها على هيئة تشبيه ، تذكر المشاكل التي يطرحها اللجوء الى المفاهيم اللسانية على التحليل النفسي. والأسئلة التي نود طرحها ، في البداية ، على صيغة لاكان : الى أي مدى تكون التماثلات من هذا النوع دقيقة ومفيدة ؟ هل للمصطلح الأول أسبقية منطقية على المصطلح الثاني؟ إذا عكسنا ترتيب المصطلحين، هل يقال الشيء نفسه، أم شيء مختلف وعلى نفس الدرجة من الأهمية ، أم شيء أقل؟ إن أعمال لاكان في هذه المنطقة هي نتاج لتخطيطات في اتجاهين - تأثير اللاشعور على اللغة وتأثير اللغة على اللاشعور - انجزت في تحد دائم لرغبة قارئه في العثور على معالم ثابتة لن يجاب عنها إطلاقا في الأسئلة السابقة. وكل نزوعه للتفكير في هذه القضية الجوهرية هو ، في الحقيقة ، لوضع منطق مثل تلك الأسئلة موضع التساؤل.

وعموما ، يمكن النظر الى علاقة اللغة واللاشعور بطريقتين. أولا : يحتمل أن تكون التوترات والصراعات داخل النفس قد استطاعت أن تلعب في البداية دورا في تحديد لغة الانسان : إن فكرة خلق اللغة في الصورة الجزئية partial image للاشعور وجد بالفعل تقدم على الأقل تفسيرا شعريا مغريا لمعنى التواشج «الطبيعي» بين النظامين ، وهو معنى يقره دارسو اللاشعور. ثانيا : اللغة هي الأداة الوحيدة للتحليل النفسي، لا يتاح اللاشعور ، سواء للمريض وهي يحكي أحلامه وخيالاته أو للمحلل وهو يدقق خطاب المريض ويفسره، إلا في صورة لغوية وسيطة، ولا يمكن تأمل حالة «محضة pure» للاشعور تسبق اللغة، أو تسعى الى وصف الطرق التي تؤثر بها أداة اللغة الراصدة على مواد اللاشعور المرصودة. وحيث إن اللغة هي ، أيضا، وسيط هذه الخصوص الثانوية فإنها «خدعتنا » مرة بانكساراتها وستخدعنا مرة أخرى بانحرافاتها .

إن لاكان يضيق ذرعا بالمقاربة الأولى ويميل الى تفسير المسألة برمتها بالطريقة الثانية: اللغة تخلق اللاشعور ، ويرى أن التوسط اللغوي يمتد أبعد بكثير من الديالوج التحليلي. ويشير الى أن الانسان نفسه ينغرس ، وهو يكتسب اللغة، في نظام رمزي سابق الوجود ومن ثم تخضع رغبته للضغوط التي تنظم ذلك النظام: إنه يتيح للغة وهو يتبناها أن تؤثر على طاقاته الغريزية الحرة وتنظمها (٤٤٥). إنه امتياز خاص بالانسان مستخدم اللغة أن يبقى غافلا، وهو يصنع الأشياء بالكلمات ، عن مدى ما ساهمت وتستمر تساهم به، الكلمات في صناعته.

إن العمل المفصل على المكونات البنيوية الأولية لكل من اللغة واللاشعور يدعم مقارنة لاكان بينهما كنظامين كاملين وتعليقه على مختلف التبادلات المحتملة بينهما. إنه يعتمد اعتمادا خاصا على تعريف سوسير للعلامة اللغوية التي تتكون من اسمين - الدال والمدلول وتجمعهما رابطة اعتباطية - وعلى القطب الاستعاري والقطب الكنائي في النظام اللفظي الذي افترضه رومان ياكبسون [١٦] (سأشرح بعد لحظة هاتين المجموعتين من المصطلحات.) وهذه المفاهيم مفيدة لعدة أسباب: لأنها تناظر بعض الأزواج

المتضادة من المفاهيم في فكر فرويد تناظرا تاما ؛ ولأنها قابلة للانا والتبديل في التمثيلات الجبرية الزائفة التي تتم في العملية الذهنية التي فضلها لاكان باستمرار، ولأن قيدا صارما يفرض على عمل مقارنة على نطاق أوسع. والقيد هو ببساطة: إن ما يناظر الجملة، أو البنية التركيبية عموما ضئيل جدا فيما يقدمه فرويد عن اللاشعور. [١٧] إن معظم الأصالة المدهشة التي يعزوها فرويد الى اللاشعور ينجم عن رفضه الولاء لأشكال التنظيم التراتبي التي يؤسسها التركيب. ومن ثم قد يكون لنظام لغة معينة، كما يتضح في نحوها، دور ضئيل في تعليقات التحليل النفسي على الوظيفة العقلية. وقد اختار لاكان أن يؤسس نماذجه على بعض البنيات التحتية المزدوجة التي لها قدرة فائقة على الاتحاد المتجدد بدلا من أن يستخدم مجموعة من الفصائل اللغوية التي لا تقبل التكيف.

وقد حظي هذا الاستخدام لمبادىء سوسير في التحليل النفسي بأول تعبير كامل عنه في بحثين، الأول بعنوان «وظيفة الكلام واللغة ومجالهما في التحليل النفسي» "Fonction et champ de la parole et de langage en psychanalyse" (٢٣٧ - ٣٢٢) والثاني بعنوان «تأثير الرسالة في اللاشعور أو التبرير منذ فرويد» "L'instance de la letter dans l' inconscient ou la raison depuis Freud' (٤٩٣ - ٥٢٨)، وقد نشر الأول عام ١٩٥٣ والثاني عام ١٩٥٧. [١٨] لكن لاكان لا يستدعي نظرية لغوية مستقرة الى التحليل النفسي بهدف جلب مجموعة من التعاليم التي لا تزال جامحة الى نظام : إن تلاقي فرويد وسوسير يخلق إمكانية للتفكير في كل منهما على ضوء الآخر.

إن العلامة في رأي سوسير تمثل صداما وارتباطا مفاجئين بين واقعين محددين، كل منهما في ذاته مائع وغير متميز : التفكير من ناحية والصور السمعية من ناحية أخرى. ولكن بمجرد ارتباط جزء من واقع التفكير (المدلول) بجزء من واقع الصوت (الدال) تصير العلاقة بينهما حميمة الى درجة اعتماد كل منهما على الآخر اعتمادا كاملا:

> مرة أخرى يمكن مقارنة اللغة بقطعة من الورق: وجهها التفكير وظهرها الصوت: لا يمكن أن نمزق الوجه بدون أن نمزق الظهر في الوقت ذاته، وبالمثل لا يمكن في اللغة عزل الصوت عن التفكير أو التفكير عن الصوت، ولا يمكن أن يتم هذا إلا بعملية تجريد تؤدي الى خلق سيكولوجيا محضة أو فونولوجيا محضة. [١٩]

إن ما يتساءل عنه لاكان، حتى حين يستعير المصطلحات السوسيرية، هو حالة التناسق والتوازن بين الدال والمدلول. كما توصف في الفقرة السابقة. إنه يستخدم الصيغة S/s، (الدال على المدلول) كتلخيص شديد لنظرية سوسير، وأيضا، كطريقة لتسليط الضوء الساطع على الشكلة المستعصية فيها: حالة المدلول ودوره بدقة. الى هنا يعالج لاكان القاعدة الحسابية S/s، التي يبدو للوهلة الأولى أنها لا تعدو أن تكون عملية اجرائية في حساب تفاضل وتكامل من ابتكاره كقصيدة عيانية وكشعار شخصي. إن الخط الفاصل بين الرمزين يمثل أكثر من مجرد رمز : إنه تمثيل تصويري لشق ضروري بينهما ولا يمكن إزالته. وبالمثل، يمثل وضع المدلول أسفل الخط أكثر من مجرد قضية ملاءمة للتقاليد الحسابية. حيث إن المدلول، في تعليق لاكان، «ينزلق أسفل» الدال، في الواقع، وينجح في مقاومة محاولات تحديد وضعه وتثبيت حدوده. إننا نرى بأبصارنا تفوق الدال (الحرف الكبير، النوع الروماني، الوضع الأعلى) على المدلول (الحرف الصغير، النوع الايطالي، الوضع الاسفل). إن الفكرة الرئيسية في مناقشة لاكان هي أن البحث عن المدلول في صورته «المحضة» - أي، بتعبير آخر، البحث عن بنيات التفكير الأصلية خارج الكلمات - بحث طائش، إن للغة دورا تكوينيا في تفكير الانسان، وليس ثمة من «سيكولوجيا محضة» من النوع الذي استشهد به سوسير. إن السلسلة الدالة ذاتها هي موضوع الاهتمام الحقيقي عند المحلل النفسي والألسني. إن العلاقات التي يمكن ملاحظتها في تلك السلسلة هي أوثق دليل الى البنية النفسية والى بنية الذات الانسانية.

ويستطيع لاكان أن يستخدم نواة تفكير لاكان، بمجرد مسرحتها بهذه الطريقة، كوسيلة لتنظيم النظرية التحليلية وزعزعتها. ويبدو، للوهلة الأولى، أن مشروعه محدود بصورة خطيرة. وبالنسبة للفارق بين الدال والمدلول فإنه يكون، طالما يقابل الظاهر بالمستتر، قابلا للتكيف الى أقصى حد مع فوارق متنوعة، قدمها فرويد وتناولها منفصلة، وربما يكون قادرا على تمثلها: تلك الفوارق، مثلا، بين الشعور واللاشعور، بين صور الحلم و«أفكار الحلم المستترة»، بين الأعراض العصابية والرغبات المكبوتة. إن لاكان، وهو يقلص هذه الأزواج من الفصائل المتضادة الى شفرة تتكون من مصطلحين وتلائم كل الأغراض، ليس كسولا ينسق تفكير فرويد بصورة غير مشروعة. إن إجراءات التحليل البنيوي التي يتبعها لفحص مجموعة من الدوال التي ترتبط بارتباطات متنوعة اجراءات صاغها فرويد في تعليقاته على عمل الحلم. يقدم فرويد، مثلا، في الفقرة التالية من النكات وعلاقاتها باللاشعور Jokes and their relation to the unconscious، وهو يلخص مفهوم الازاحة، صورة واضحة للدال وهو يؤدي دوره:

إن عمل الحلم ... يضخم هذه الطريقة من التعبير غير المباشر بما يتجاوز كل الروابط . ويكفي ، تحت ضغط الرقابة ، أن يعمل أي ارتباط بالتلميح كبديل، ومن ثم يمكن أن تحدث الازاحة من أي عنصر الى أي عنصر آخر. واستبدال التداعيات الداخلية (التشابه، الارتباط السببي ...الخ) بما يعرف بالتداعيات الخارجية (التزامن، التجاور ، التشابه في الصوت) لافت للنظر كخاصية تميز عمل الحلم بصورة خاصة. (VIII، ١٧٢).

وفي مواضع لا تحصى في تحليل فرويد للحالات يبدو كراصد يبتهج بملاحظة لاشعور يشبع رغباته بمعالجة بارعة للمواد الدخيلة التي لا يرغب فيها. والفرق بين ما يؤكد فرويد ولاكان هو: أن فرويد يقر بقوة «التداعيات الخارجية» ويرى أنها لا تفهم فهما كاملا إلا بالقياس الى «التداعيات الداخلية» التي تقنعها أو تحل مكانها ، ويرى أن صور الحلم ، حتى تتضح ، تحتاج الى «أفكار الحلم الكامنة» الحدسية، ويرى أن المدلول يغري بالمطاردة حتى وهو ينأى عن المشهد. لكن لاكان يرى أن هذا التأرجح في التفسير بين الدال والمدلول قد يحول الأنظار بسهولة من الأول الى منطقة مائعة لفنتازيا تشبع الرغبة، ويرى أن العلاقة بين الدوال أحد المصادر المهملة مع أنها تقدم للمحلل قدرا هائلا من المعلومات.

إن تأكيد لاكان على الدال وفصله المكونات البنيوية عن المكونات التأويلية في نظرية فرويد يستلزم جولة إضافية في مجال الألسنية. ومرة ثانية يدين لاكان لياكبسون الذي رأى في قطبي التنظيم اللفظي مفتاحا لنموذجي الارتباط في السلسلة الدالة وهما نموذجان تحتيان ولا يمكن اختزالهما. ويرى ياكبسون أن القطبين، الاستعاري والكنائي ، يتنافسان في أية عملية رمزية، وقد لفت الأنظار الى التداخل المحتمل بين فصائله والفصائل التي يستخدمها فرويد في تحديد خصائص اللاشعور، وأن «الازاحة» و«التكثيف» عند فرويد تأسسا على مبدأ التماس، إن أحدهما كنائي والآخر ينتمي الى المجاز المرسل، (٢٠) وقد تأسس «التقمص» و«الرمزية» على التشابه ، ومن ثم فهما استعاريان (٢١). ولا يهتم لاكان بما يقدمه مفهوم ياكبسون ، ويقدم زوجا أبسط وأبرع من التكافؤات: إن التكثيف (Verdichung) يناظر الاستعارة ، والازاحة (Verschiebung) تناظر الكناية (٥١١). إنها مفاهيم فرويد الأساسية، وبسهولة ينقلب تقمص فرويد ورمزيته الى أي منهما.

لكن لاكان لا يقنع بترك الأمور على هذا النحو، حيث يوضع كل مصطلح ألسني على خط مستقيم مع شكل من أشكال الوظائف العقلية اللاشعورية. إن مصطلحات ياكبسون ، شأنها في هذا الشأن مصطلحات سوسير، تحتاج الى اختبار إضافي حتى تقبل : إذا كان لها أن تصبح ما تصفه، أي أن تصبح دوال بحكم خصائصها، فيجب أن تبدو متعددة ، ومحددة بعوامل كثيرة، (٢٢) وقابلة لاستخدامات جديدة دائما. وعند هذه النهاية ، وهي نهاية لبدء جديد مستمر، يخلق زوج آخر من العلاقات التقاطعية (٥١٧ -٥١٨) : تتضمن الآلية النفسية التي تؤدي الى ظهور الأعراض العصابية اقتران دالين ـــ الصدمة الجنسية اللاشعورية والتغيرات التي تحدث في الجسم أو الأفعال التي يقوم بها ـــ ومن ثم فهي استعارية ، بينما تتضمن الرغبة اللاشعورية النهمة غير القابلة للتدمير، إزاحة دائمة للطاقة من موضوع الى موضوع ومن ثم فهي كنائية . (لا ينتج عن توقف الوظيفة الكنائية أي عرض ولكنه ينتج فتشا Fetish).

إن مصطلحي «الاستعارة» و«الكناية» يقدمان ، نتيجة لهذا التعديل المزدوج في قطبية ياكبسون، تقسيمات فرعية واضحة ومفيدة في مفهوم الدال، ويلعبان لعبة مبهمة الدلالة خاصة بهما. وهي عملية مألوفة في أعمال لاكان كلها. وتصبح الميتالغة النظرية عند لاكان لغة نقية وبسيطة ـ مما يعني لغة مختلفة الخواص ومعقدة : «لا توجد ميتالغة.. لا توجد لغة يمكن أن تقول الحقيقة عن الحقيقة، حيث إن الحقيقة تؤسس نفسها على أساس أنها تتكلم فقط ولا تملك أية وسيلة أخرى » (٨٦٧ – ٨٦٨) (٢٣).

أشرت من قبل الى أن الشكل الحقيقي الذي تطرح فيه فرضية «يبني اللاشعور مثل لغة» يلفت الأنظار الى حدوده المحتملة كمبدأ نظري . ولكن أن تتضح الوسائل التي يستخدمها لاكان ليتجنب هذه الحدود ، وتتلاشى الأسبقية المنطقية أو التتابعية chronological بين اللاشعور واللغة بمجرد أن نتخيل «نظاما رمزيا» يشملهما . إن لاكان يحافظ بكل دقة، بالاقتصار على مبادىء اللغة كما يصفها سوسير وياكبسون بدلا من استكشاف أشكال التنظيم التركيبية الأعلى، على اتصاله بالمكونات الأساسية الفارقة لكل الأنظمة الرمزية. إن اللاشعور بقدر ما نراه ونسمعه في الكلام والأعراض والأحلام والاهمال أو الخطأ اللاإرادي ، تحكمه القواعد التي تحكم الأنظمة الأخرى كلها: القواعد التي عبر عنها لاكان في ايجاز بـ«منطق الدال» ، إن لاكان ، بقدر ما يثق في أنه اتصل هنا بشيء أساسي وعام، يلفت الأنظار الى عنصر من الاسهاب في جملة «يبني مثل لغة» : «إن «يبني» و«مثل لغة» تعنيان بالضبط الشيء نفسه بالنسبة لي» ، (٢٤) «لا توجد بنية بدون لغة (التليفزيون Télévision ، ١٨) (٢٥)

وفي مثل هذه المواضع يبدو اللاشعور اللاكاني أبعد ما يكون عن سلفه الفرويدي الذي يحفزه ظاهريا، إن فرويد لم يكتف بالتمييز بين Wortvorstellungen (حضور الكلمة) وSachvorstellurgen (حضور الأشياء) ولكنه صاغ اللاشعور كحقل عمل يخص حضور الشيء منفصلا عن الكلمة المناظرة (اللاشعور ـ ١٩١٥ ـ XIV ، ٢٠١ – ٢٠٢، GW، X ، ٣٠٠) . [٢٦] إن لاكان لا يكتفي، في تعريفاته للاشعور، بمنح الأسبقية لحضور الكلمة ولكنه يقدم ، أحيانا، تعريفاته الخاصة باعتبارها تستبعد تعريفات فرويد وتحل محلها: «ليس اللاشعور لاشعور فرويد ، إنه لاشعور لاكان». [٢٧].

إن الدور الخاص ـــ يدعى، بأسماء متنوعة ، أسبقية ، أولية، أفضلية، تفوقا ، إلحاحا، سموا ـ الذي يعزوه لاكان للدال في الحياة النفسية تصاحبه عملية هائلة لاعادة تعريف المصطلحات وحملة من المناظرات المستمرة. إنني أشير هنا الى مصطلحي Sujet (الذات Subject) و moi (الأنا egop). بينما تمثل الأنا ، وقد لمحت في مرحلة المرآة أول مرة ، نتاجا عيانيا للتقمصات الخيالية المتتابعة وقد علقت في الذهن كقاعدة راسخة ، أو تسعى الى الرسوخ ، «للهوية» الشخصية، فإن الذات ليست شيئا على الاطلاق ولا يمكن القبض عليها إلا كمجموعة من التوترات ، أو التحولات أو الجيشان الجدلي في عملية مستمرة ومقصودة باتجاه المستقبل. إن لاكان يرى الأنا، بوصفها نقطة التوتر في طوبوجرافيا فرويد عن الهو ـــ الأنا ـــ الأنا العليا ، مكونا أساسيا في نموذج جدلي حقيقي للذات الانسانية، لكن الأنا، التي يتم رؤيتها كنهاية في ذاتها ومقر للفردية معرضة للتهديد وتحتاج دائما الى التحصين ضد الغزوات العدائية من الهو. والأنا العليا، تعالج بازدراء: هذه الأنا الراسخة الهادئة تتصرف بغباء على أيدي «مديري الأرواح» والمهندسين الاجتماعيين. إن مفهوم الذات هو الذي يحتل مركز تعليقات لاكان على الجهاز النفسي النشط، وليس مفهوم الأنا. ولا «تختفي» الذات في يدي لاكان ، كما حدث في عبارة نمطية ولكنها تسلك مسارات متشعبة يحبكها ويعيد حبكها.

إن قاعدة حركية الذات تدعمها السلسلة الدالة. حيث إن الدال لا يكون الذات ويسيطر عليها فقط ـ يتكلم لاكان عن «سيادة الدال في الذات» (٢٠) وعن تفوق الدال على الذات» (٣٩) ـــ ولكنه، أيضا ، يحتاج الى الذات احتياجا ايجابيا كمصطلح وسيط له «الدال هو الذي يمثل الذات لدال آخر» (٨١٩). [٢٨] إن الذات والدال ، بعيدا عن كون الذات نتيجة ثانوية للدال أو ظاهرة مصاحبة له بينهما علاقة اعتماد، حتى أن ما قد ينسب لأحدهما من الضروري أن ينسب الى الآخر، مع تعديل أو «انحراف » مناسب ، إن كلا منهما يتسم بالقدرة على الإزاحة البنيوية اللامحدودة ، وهي قدرة لها بالضرورة أسبقية على كل السمات الفطرية أو المكتسبة:

إن إزاحة الدال تحدد الذوات في أفعالها ، في قدرها، في رفضها في عماها ، في نهايتها وفي مآلها، في مواهبها الفطرية وفي مكتسباتها الاجتماعية ، بصرف النظر عن الشخصية أو الجنس.... وكل ما يمكن اعتباره مادة لعلم النفس، الأدوات والأمتعة ، سيتبع طريق الدال شئنا أم أبينا [٢٩]. (٣٠)

إن لغة علم النفس التقليدية تميل ميلا راسخا الى وصف العقل كما لو كان تجمعا ثابتا لعدد من الأشياء ، أو القوى، أو الملكات ، وقد يبدو تمثيل لاكان للذات قيد التكون - Subject - in - process ، في نظر من ترتبط توقعاتهم للترابط في بناء النموذج النفسي ارتباطا شرطيا بتلك اللغة، مهلهلا وتافها بصورة مستحيلة. ومما هو جدير بالملاحظة أن رأيه في الذات باعتبارها فارغة «تماما» ومتقلبة وبلا مركز يجب أن ينبثق ، في مروره من هدف تحليلي الى آخر وخلال لغة تعري فيها بإلحاح كل توقعات الترابط القريب، مقنعا ودقيقا.

إن لاكان يدعو حقل الدال ، الذي يشهد هذه الاعادة الأبدية لبناء الذات، بالنظام الرمزي. وهو النظام السائد في ثلاثية الرمزي ـ الخيالي ـ الواقعي التي كان لها دور خلاق في تفكير لاكان يقارن بدور ثلاثية الهو ـــ الأنا ـ الأنا العليا في المرحلة الأخيرة من تفكير فرويد. (مع أن أنظمة لاكان الثلاثة وأقسام فرويد الثلاثة تستخدم للقيام بالعمل التحليلي نفسه، إلا أنه يستحيل وضع مصطلح مقابل آخر بصورة قاطعة.) ومن الأفضل أن نفكر في كل نظام من أنظمة لاكان كمركز جاذبية متغير في مناقشاته بدلا من التفكير فيه كنظام ثابت، ويمكن استخدامه في أية لحظة لاعادة تعريف النظامين الآخرين. وقد اقترحت من قبل نوعا من التقابل بين الرمزي والخيالي في التعليق على الذات والأنا. بينما يتميز أحدهما بالاختلاف والانفصال والازاحة، يبحث الآخر عن الهوية أو التشابه، ينمو الخيالي من خبرة الرضيع بـ«الأنا المرآوية» ويمتد بعيدا الى خبرة الراشد بالآخرين وبالعالم الخارجي: حيثما يوجد تقمص زائف ـــ سواء في الذات أم بين الذات والآخر أم بين الذات وشيء من الأشياء ـــ يسود الخيالي: ومع أن النظامين فارقان متضادان ، إلا أن الرمزي يعتدي على الخيالي وينظمه ويوجهه ، إن السلسلة الدالة تكشف زيف استقرار الخيالي وتجبره على الحركة.

إن الواقعي هو النظام الأكثر إثارة للارتباك ، ويحظى في كتاباته باهتمام أقل بكثير مما يحظى به النظامان الآخران، ويحتوي سيمينار لاكان على أكثر التعليقات عليه اكتمالا

وإثارة للتساؤل. ويمكن إدراك اتجاهين عامين متباعدين ظاهريا فيما يقدمه لاكان عن هذا المفهوم . الأول، إن الواقعي هو ذلك الذي هناك، هناك من قبل ، بعيدا عن متناول الذات ، سواء كان موضوعا فيزيقيا أو صدمة جنسية، وحين تظهر في المشهد كذوات تكون قد لعبت ألعابا معينة، والقي نرد معين. المسألة هي . «أن الواقعي هو ذلك الذي يعود دائما الى المكان نفسه» (XI ، ٤٣) [٣٠] لكن إدراك هذا لا يعني أن نرغم على الاذعان في صمت: «ألا نشعر بشيء ساخر أو مضحك في حقيقة أن النرد قد ألقي بالفعل ؟» (II ، ٢٥٦) [٣١] والطريقة التي وراء هذا الواقعي «المضحك» هي الطريقة الانسانية الفريدة التي يقدمها النظام الرمزي : وعلينا أن نوجه الشكر لهذا النظام لأن النرد قد يلقى من جديد. الثاني، أن «الواقعي» مهما يكن هو الهيولي الأصلية التي تعمل عليها اللغة «إن عالم الكلمات هو الذي يبدع عالم الأشياء ـ ويتم تشويش الأشياء فورا hic et nunc في عملية التكوين» (٢٧٦) ، [٣٢] إن الواقعي يكتسب بنيته بقدرة الانسان على اطلاق اسم عليه. وليس من بين هذه المفاهيم مفهوم أصيل بصورة خاصة ، إن لغة الحس العام تلعب دورا بارزا في تقديم كل مفهوم، والتباعد بينها ليس إلا تباعدا ظاهريا. إنها مفاهيم تؤكد حدود القدرة اللغوية: الواقعي هو ذلك العرضي تماما بالنسبة لسلسلة الدوال، إن الذات قد تبني الواقعي ـ أو حتى «تبدعه» لنفسها ،ولكن لا تستطيع أن تسميه (II، ٢٥٢). إنه «الخارج» العضال والعنيد للغة، الهدف المتقهقر بصورة غير محددة الذي تميل السلسلة الدالة باتجاهه ، نقطة تلاشي الرمزي والخيالي. ونتيجة لهذا الرأي ، يقترب الواقعي في فكر لاكان من معنى «الفائق الوصف» أو «المستحيل» . إن دوره في الثلاثية كمصطلح أصغر من دور المصطلحين الآخرين . ولكنه يعيد ببراعة ، تقديم المشاكل واللاتناسق فيما قد يصير بسهولة ثنائية رائعة بين الرمزي والخيالي، ويذكر الذات الكلية المأمولة عند لاكان بأن البنائين الرمزي والخيالي يحدثان في عالم يفوقهما.

إن تعليق لاكان على الذات بوصفها «هامشية decentted» وجدلية قد تقع بطرق عديدة وحصن تحصينا نظاميا ضد تعزيز أو ما يبدو أنه تعزيز مجموعة من المفاهيم الثابتة الجاهزة للاستخدام المتكرر . وبالرغم من عدم وجود طريقة مضمونة أمام لاكان، أو أي شخص آخر ، ليمنع معتقدا مبعثرا بعناية أن يصبح معتقدا مركزيا ، أو المقاومة أن تنحرف عن الانحراف الناشيء عن مقاومتها الخاصة، إلا أن التدابير التي اتخذها قامت بدورها ، عموما على نحو طيب. وبالنسبة للمرادفات القريبة التي يستخدمها في رسم التطواف المتقطع للذات (. division, refente, fading spaltung ، .... الخ) فإنها تبقى نشطة بواسطة المصطلح السائد المتعدد المعاني ، L'Autre (الآخر) . إن مصطلح «الآخر» يرفض بإصرار، أكثر من أي مصطلح من مصطلحات لاكان الأخرى، أنه يقدم معنى واحدا، إنه في كل تجلياته يقدم «نقصا» أو «فجوة» لعمليات الذات، ويفقد الذات قدرتها على التفرد أو الاستبطان أو الادراك أو الاكتمال أو التبادلية، ويضمن عدم تدمير الرغبة بالحفاظ على أهداف الرغبة محلقة تحليقا أبديا.

إن الآخر الرئيسي primal عند لاكان وفرويد هو الأب في المثلث الاوديبي ـ الذي يحرم زنا المحارم، ويهدد بالاخصاء ، ويصبح ، بوضع حظر مطلق على رغبة الطفل في أمه، القوة المدشنة للقانون. إن لاكان لا يهتم بالأب الواقعي أو الأب الخيالي لشخص معين ولكنه يهتم بالأب الرمزي الذي يستهل اسمه السلسلة الدالة ويسيرها : «علينا أن نتعرف على دعامة الوظيفة الرمزية في اسم الأب الذي تقمصت شخصيته صورة القانون منذ فجر التاريخ» (٢٧٨). [٣٣] إن المواجهة الأصلية مع اسم الاب nom - du - pére المشرّع والنقص الدائم ومن ثم عدم الاشباع الذي تتعرض له الذات، تؤدي الى نمط معقد من العدوانية والخنوع المتعاقبين أو المتداخلين. وهو نمط يميز الذات في تعاملها مع الآخرين بصورة لا تمحى. (مرة أخرى يستخدم لاكان جدلية السيد والعبد عند هيجل كنموذج لهذه العملية وهو نموذج يمكن إعادة بنائه باستمرار) [٣٤] إن هذه المعاملات ، سواء كانت في صورة مواجهة يومية بين الناس أو في صورة ديالوج بين المريض والمحلل هي الاهتمام الرئيسي للاكان ، وهو يشرح بدقة فائقة دورها المحدد في تكوين الذات.

إن الذات تتشكل ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر:

إن ما أبحث عنه في الكلام هو استجابة الآخر. وما يكونني كذات هو سؤالي. حتى أتعرف على الآخر من جديد، فإنني لا أنطق بما كان إلا من زاوية ما سوف يكون. وحتى يتمكن من الرد أدعوه باسم قد يقبله أو يرفضه (٣٥) (٢٩٩).

... حتى الرسالة التي تبثها الذات تستقبلها من الآخر (٣٦) (٨٠٧).

ومن ثم يكون الآخر هو الموضع الذي يتكون فيه ضمير المتكلم I الذي يكلمه بما يسمع ، وما ينطق به المرء هو الرد، الذي يقرر الآخر أن يسمعه سواء نطق به المرء أو لم ينطق. [٣٧] (٤٣١).

وتتميز العلاقة بين الذات والآخر بوجود الرغبة:

تعثر رغبة الانسان على معناها في رغبة الآخر، ليس لأن

الآخر يمسك بمفتاح الموضوع المرغوب، ولكن لأن الموضوع الأول للرغبة هو أن يعرفها الآخر [٣٨]. (٢٦٨).

وهذا تبسيط شديد في الحقيقة.. حيث إن رغبة الآخر تكمن في عثور رغبة المرء على شكل [٣٩]. (٨١٣).

... إن رغبة المرء هي رغبة الآخر the desire of the Other حيث تمثل الـ "of" ما يسميه النحاة «تحديد التابع» أي بوصف الآخر أنه الذي يرغب (إن هذا يقدم النطاق الحقيقي للشهوة الانسانية) [٤٠] (٨١٤)

يلاحظ في الاشارات وبينها كثير من التناوب الدقيق في المعنى، إن الآخر مثلا، مصطلح في ثنائية الذات ـ الآخر الجدلية ، ويمثل في وقت آخر الموضع الحقيقي أو الحالة الحقيقية «للآخرية otherness » (hétéronomie, altérité) التي تحمل معنى المصطلحين . وتزيد الصورة تعقيدا حين يستخدم المصطلح نفسه للربط بين عالم الشخص الداخلي وعالمه مع الآخرين.

يرى لاكان أن الاكتشاف الأساسي لفرويد هو أن الانسان يحمل الأخرية في داخله . والانقسام بين نظامي اللاشعور وما قبل الشعور ــ الشعور يجعل الانسان وجها لوجه أمام «الهامشية الجذرية للمرء بالنسبة لنفسه» (٥٤٢) [٤١]. إن اللاشعور ــ السلسلة الدالة التي تمر خلالها الرغبات كلها ـ حين نراه من نقطة الافضلية عما قبل الشعور ـ الشعور مكان آخر ولغة أخرى: «إن اللاشعور هو خطاب الآخر» (٣٧٩) [٤٢] إن الرسالة التي تمر عبر الهوة بين الذات والآخر الخارجي تمر في الداخل أيضا، بالنسبة للفرد الأسمى وينصب العالم الاجتماعي بواسطة اللغة في العقل الفردي : «اللاشعور هو خطاب الآخر الذي تستقبل فيه الذات، في شكل مقلوب يتلاءم مع الوعد، رسالتها المنسية» (٤٩٣) [٤٣]. وأضاف لاكان في مرحلة تالية من مراحل تفكيره مفهومين آخرين ـ الآخر الصغير petit autre والموضوع أ objet a ، ويشار إليه أحيانا بالحرف "a" ، ومع أن كلا من المفهومين يوفق في نموذج لاكان النظري بين حركة الرغبة وتعدد موضوعاتها بصورة غير محدودة ، إلا أنهما يفترقان في نقطة هامة. بينما يحتل الآخر الصغير دورا وسطا بين الانا والآخر وينتمي بالتالي الى الواقع الخيالي للتقمصات المرآوية («إن الآخر ليس آخر على الاطلاق ، حيث إنه يقترن بالأنا اقترانا جوهريا» ، اا، ٣٧٠)، [٤٤] فإن الموضوع أ موضوع الرغبة المخترقة والمعبأة بالنقص : إنه اللاأدري jene sais quoi بالاشارة الى ما يوحي بالرغبة التي تتضح في الازاحة وعدم الاكتمال و«غير المرآوي unspecularisable ، «إن الموضوع أ ليس كينونة على الاطلاق. الموضوع أ هو ما تفترضه الحاجة بطريقة التفريغ...» (XX ، ١١٤) [٤٥] . والموضوع أ في عدد هائل من الأوصاف المتداخلة عند لاكان هوموضوع الرغبة في طريقه ليصبح أيضا سبب الرغبة وشرطها.

قد يتساءل قارىء لاكان عن أوراق اعتماد مصطلح يتراوح مشوشا بين المناقشات : ما هذا «الآخر Other» الذي يجب أن يبجل بحرف كبير، ويقبل التحول بحرية الى هذه الدرجة؟ كيف يبقى المصطلح مفيدا كأداة إجرائية حين يمكن أن يعرف بتعريفات متنوعة : أب ، موضع ، نقطة ، أي رفيق جدلي، أفق داخل الذات، أفق وراء الذات، اللاشعور، لغة، الدال؟ هل يمكن أن يكون الحرف الكبير مستخدما ليضفي هالة زائفة من السلطة على خليط omlnum gatherum مشوش؟ إن تهمة اللامسؤولية الفكرية التي يبدو أن مثل هذه الأسئلة تثيرها ضد لاكان ، يمكن اسقاطها اذا نظرنا الى تفكيره ككل ، وكنظام شامل يتكون من أجزاء تتبادل العمل فيما بينها [٤٦] إن اسم الأب nom-du-pére، الآخر الأصلي، يضع فجوة بين الرغبة وموضوعها (أو موضوعاتها) الذي تقيد به الذات ، وترتبط به، على كل مستويات الخبرة طول الحياة، ومن المقدر أن يتكرر هذا التغريب البدائي بطبيعته الحقيقية، ويتحول تماما ، إنه مصدر اللغة ومصدر الذات بالمثل ، ويقدم شرطا جوهريا من شروط إنسانية الانسان. ومثلما تسافر هذه الأخرية بحرية بين كل الاماكن والأحداث الانسانية، يتنقل مصطلح «الآخر» ويتحول في نثر لاكان. ولا يود لاكان أن يعزو أية مسؤولية لتعدد الدلالة في مصطلحه، ولا يمكن لأي شيء أن يطلب منه أن يكون مسؤولا بشخصه عن حقيقة من حقائق الحياة..

ويتضح من كل ما قلته الى أي حد منح لاكان اللغة دورا مهما بصورة غيرة مسبوقة في مجال البحث في التحليل النفسي. لقد أكد فرويد ، في كتيب بعنوان The Question of Lay Analysis (١٩٢٦) أن «كلية التحليل النفسي» في المستقبل لن تكتفي بتدريس العلوم المألوفة في كليات الطب ولكنها «ستدرس فروعا معرفية بعيدة عن الطب لا تصادف الطبيب في عمله: تاريخ الحضارة، الميثولوجيا، سيكولوجيا الدين، وعلم الأدب. وإذا لم يطلع المحلل اطلاعا واسعا على هذه المواد، فإنه لن يتمكن من فهم معظم المواد التي يتعامل معها» (XX، ٢٤٦). ويضيف لاكان اللسانيات الى هذه القائمة ، بالاضافة الى «البلاغة ، والجدل بالمعنى التقني لهذه الكلمة في Topics ، أرسطو ، والقمة العليا لاستاطيقا اللغة : البويطيقا ، وتشمل التقنية المهملة للنكتة» (٢٨٨). [٤٧] إن المحلل الذي يحشد هذه الفروع المعرفية لخدمة عمله لا ينفصل عن تقاليد التفكير التحليلي ولكنه يعود الى مصادره الخصبة. لقد كان فرويد وتابعوه الأوائل يعرفون الأدب وعلوم اللغة

ويستجيبون لها استجابة نموذجية.

ناقشنا ، من قبل، دين لاكان للسانيات، ولكن ثمة ثلاثة ديون أخرى في هــذه المنطقة يجدر ذكرهـا : البـلاغـة والاسلوبية ، والتـأويل النقدي، الانتاج الأدبي عمـوما، وقد تركت هذه المجـالات بصمتها على أعمال لاكـان مما جعلهـا متاحة ومثيرة للمشاكـل خاصة بالنسبة للمغامـرين في عالم الأدب، وتقـدم لنا سلسلـة من المفـاتيح الأسـاسية ، في أيـة محاولـة لفهـم الـدور التحفيزي الاستثنـائي الـذي طـوره تفكيره في «العلوم الانسانية» في فرنسا المعاصرة.

يلتـزم لاكـان ، في اشـاراتـه الى الاستعـارة والمجاز في البلاغة الكـلاسيكية بطريقة المقـارنة التأملية التـي يفضلها فرويد كثيرا. يناقش فرويد ببعض الاسهاب في "The Claims of Psychoanalysis to Scientific Interest"، الاحلام، مثـلا، بوصفها «مثل لغة»، وينتقل الى تشابه آخر خصب متميز:

إذا كنـا نـرى أن التمثيـل في الأحـلام، يتـم أسـاسـا ، بالخيالات البصريـة وليس بالكلمات، تكون مقـارنـة الأحلام بنظـام كتابـة مناسبـة أكثـر من مقـارنتها بلغـة. إن تفسير الأحـلام يشبـه تمامـا، في الحقيقة، حـل الشفـرة في كتـابـة تصويـرية قديمـة مثل الكتـابة الهيروغلوفيـة المصرية. وفي الحالتين توجـد بعض العنـاصر التي لا نسعـى الى تفسيرها (أو قـراءتها، حسبَ الحالـة) ولكنهـا مصممـة للقيام فقـط بوظيفتها كـ «محددات» ، أي لترسيـخ معنى عنصر آخر. إن غمـوض عناصر الأحـلام لـه ما يـوازيـه في انظمـة الكتابـة القديمة ، وينطبق هذا أيضا على حذف العلاقات المختلفة التي يمكن فهمها من السياق في الحالتين. واذا لم يكن هذا المفهوم لطريقة التمثيل في الأحلام يتابـع حتى الآن، فإن هذا يرجع، كما سيُفهم بسهولـة، الى حقيقة أن المحللين النفسيين جهلة تماما بالوضع والمعرفة اللذين يبحث بهما فقيه اللغة مشكلة كتلك المشاكل التي تعرضها الأحلام. (XIII، ١٧٧).

إن العـلاقة بين الاحـلام والكتابـة الهيروغلـوفية عنـد فرويـد تشبه العـلاقة بين آليـات اللاشعـور والبلاغـة عند لاكان:

الصـور البـلاغيـة هي الاطنـاب، التقـديـم والتـأخير، الحذف، الارجـاء ، التـوقع ، الضـم ، الانكـار ، الاستطـراد، السخـريـة (Quintilian's Figurae sententiarum)، كما أن المجاز هو الاثبات بالنفي، والتقليـب ، والوصف المؤثر، وهي مصطلحات توحي بأنها مناسبة أكثر من سواها في توصيف هذه الآليات. هل يمكن للمرء أن يراها مجرد صور بلاغية في الكلام حين تكون الصورة البلاغية هي المبدأ الفعال في بلاغة الخطاب الذي يتفوه به المحلل فعليا؟ [٤٨]. (٥٢١)

توحي خصوصية هذه المقـارنات ـ مع أنها تربو كثيرا على الاحتياجات الموضعيـة لأية مناقشة من مناقشـات الكاتب ـ بفتنـة غير معلنـة تعمـل في كل حـالـة. وقـد يحدس المرء أن مصدر الفتنة عند فرويد ولاكان لا يكمن في أن هذه المقارنات تقوم بدور المرشد ولكن في أن هذه المصطلحات تبدو شديدة التنـاقـض بـدرجـة تجعـل المقـارنـة بينهـا مستحيلـة. إن الهيروغلوفية والبلاغة يمثلان انتصار الفكر الدقيق والحيلة المتحضرة على مـواد الخبرة الـوحشيـة. ومن ثـم كـم يبـدو اللاشعـور شديد الغـرابة، مع سهـولة التفكير فيه كـوحش فوضـوي، سيكشف عن أنـه يملك حيـلا «متحضرة» لعلاج بنياته. وخلف هـذه الغرابة يبرز على الساحة علم جـديد عن اللاشعـور.

يمنح لاكان في كتابـاته ، كما رأينا، لمصطلحين بلاغيين ـ الاستعارة والكنـايـة ـ بعـض الاعتبارات ومع أنـه يستخدم عـددا آخـر مـن المصطلحـات كما رأينـا في القـائمـة التـي اقتبسناها سـابقا، الا أنها حين تتحد في الدرس الـذي نقدمه تكون أهم بكثير من أن تستخدم استخدامات مفردة كأدوات تحليلية [٤٩]. ويكون المحلل المطلع على البلاغة أقدر من زميله على ملاحظـة كل انعطافـات الاستخدام العادي التـي تشكل «الاسلـوب» والى تفرد خطـاب المريـض كفرد والى خـواص خطاب اللاشعور الذي تتيح الكلمـة المنطوقة للمحلل أن يعيد بنـاءه من جـديد. إن الاغـراء الـدائم الذي تحملـه مثل هـذه المقارنات لكل من فرويد ولاكان ينشأ عن قدراتها التعميمية والتخصيصية المتحدة: إنها تدعم حقيقة عامة عن اللاشعور ـ حقيقـة أن له بنية أو أنـه ، في رأي لاكان ، بنية — وتتيح في الوقـت نفسه للـدارس المطلع أن يـركـز تـركيزا شـديدا على طريقة معاناة أفراد بعينهم.

إن مهارة لاكان وبراعته كمفسر واضحة في كتاباته ، إن تمكنه مـن الأفكار الفرويديـة وقدرته على مناقشـة المسائل على عدة مستـويات ومن مختلـف الجوانب يتمثـلان في قدر كبير من الشرح والتعليق على ما بين السطور: تنبثق في تتابع سريع معان جديدة لنصوص فرويد أثناء القراءة، وقد نلمح، في تدفق الكلام الاعتراض ، تحفظات هـامة حول بعض أفكار فرويد . سـواء في شكلها الأصلي أو الاشتقاقي، سـواء كانت كلمات مفــردة أو جملا لها شرعيتهـا (افترض لاكــان أن جمهوره الأصلي، سواء كان من زمـلائه أو تلاميذه ، يعرف فرويـد معرفـة دقيقة، ويحتاج القـارىء العام الـذي لم يعد الاعـداد المناسـب الى قوى استثنـائية مـن التخيل أو خـداع الـذات ، ليتمكـن من مـواصلـة القـراءة في كتابـات — أو الى افتراض أنه يستعين بهذه القوى.) وبرغم ذلـك فإن مواضع كثير في كتابـات والسيمينار يمكن قـراءة نصوصهـا وإعادة

القراءة دون أن تتضح الا بشكل ضئيل . ومن هذه النصوص يبرهن نصان على قدرتهما على كشف مهارته بصورة خاصة : جملة لفرويد وقصة قصيرة لادجار الان بو.

يتحدث فرويد في آخر المحاضرة الثالثة من كتابه محاضرات تمهيدية جديدة New Introductory Lecture عن العمل المتواصل للتحليل: «حيث كانت الهو، وستكون الأنا. إنه عمل الثقافة ـ وهو لا يختلف عن تفريغ المدخل السابق لبحر الشمال Zuider Zee (XXII، ٨٠) . وتظهر الجملة قبل الأخيرة، وهي في الأصل "Wo Es war, soll Ich werden" على النحو التالي في الترجمة الفرنسية "Le Moi doit déloge le Ça" (على الأنا أن تعزل الهو). يرفض لاكان هذه الترجمة الفرنسية رفضا شديدا لأنها تستبعد المستويات التي يحملها المعنى في الأصل، إن جملة فرويد تعبير مأثور جدير بالفلاسفة قبل سقراط Presacratics (٨٠١،٥٨٥، ٤٥) . ويشير لاكان الى أن فرويد ، على عكس المعتاد، لا يستخدم الصيغتين «das Es» (الهو) و "das Ich" (الأنا) ، وهكذا تحول عاملان نفسيان، بعد اسقاط أداة التعريف، الى مبدأين عامين، إن الجملة أمرية أخلاقية ، إن اسميها ليسا متضادين تماما (٤١٧) ، بأنها تحمل مفارقة مذهلة: «حيث إن الجملة أمرية فإنها لا تعني إلا افتراضا تحليليا خاصا» (٨٦٥) (٥١) ونقدم هنا عددا كافيا من الصياغات الجديدة والترجمات «المنقحة»:

Là où fut ça, il me faut advenir, (524)
Là où c'était, là comme sujet dois-je advenir, (864)
Là où c'était, peut - on dire, là où s'était, voudrion nous faire qu'on entendit, c'est mon devoir que vienne à être - (417 - 18)
Ici, dans le champ du réve , tu es chez toi - (XI , 45)
Ainsi se ferme la voie imaginaire, par où je dois dans l'analyse advenir, là où s'était l'inconscient, (52). (819)

يؤكد لاكان في كل من هذه الصيغ الجديدة أن واقع طاقة اللاشعور، بعيدا عن الحاجة الى حراسة الأنا وسيطرتها المشددتين دائما ، سخي بما يفوق التوقع: إنه المكان الحقيقي للذات ، مستودع الحقيقة، ولا يقيم «ضمير المتكلم» هناك كقوة احتلال قسرية ولكن كقوة تهجر الزيف إراديا وتعود الى موطنها، ويصبح «ضمير المتكلم» السخي ذاتا بقدر عودته الى اللاشعور وتبنى بنيانه الجمعية.

إذا تأملنا الجملة وحدها في سياق محاضرة فرويد ، تبدو قراءة لاكان لها مستحيلة إن حاجة الأنا الى التفوق على الهو إحدى تيمات فرويد في كتاباته الأولى، وقد قدم لنا المترجم الفرنسي المخطيء جوهر الاشارة التي تلخص هذه التيمة ببراعة. ولكن ليس هناك ما يدعو الى الاعتقاد بأن على هذه الاشارة أن تؤكد ببساطة ما قبل قبلها : أبدى فرويد دهشته وحزنه من ولعه مما يعتبره إلحاحا لا مبرر له على الكبت في الأنا، وبحث عن طرق لاقناعها ، في الممارسة العلاجية، بإرخاء قبضتها التي تضغط على الهو بصورة مدمرة ، ويحتمل أنه كان يتيح للتأكيد الاخلاقي السابق في محاضراته أن يردد صدى هذه الشكوك (٥٢). وما فعله لاكان بالجملة ، في كل أقواله عن الصدى المأثور ، هو إزالة التباسها بطريقة مضادة لما قام به المترجم الفرنسي. وبرغم التغيرات في التأكيد والتضمين من جملة لأخرى، إلا أنه رد على مدى المعاني المحتملة بأخر من عنده يعتمد على التوكيد التبادلي. وقد انقلب تردد فرويد «قبل السقراطي» بين أقداره البديلة بالنسبة للحياة النفسية الى دفاع هادىء في يدي لاكان: «أحد تلك الأقدار أفضل بصورة لا تنضب.

بينما تتردد جملة فرويد "Wo Es war, sall Ich werden" كلازمة في كل أعمال لاكان التالية، إلا أن قصة بو «الرسالة المسروقة "The Purloined Letter" تبرز بصورة أوضح: في بداية كتابات يشرح لاكان الحكاية بإسهاب بوصفها قصة خرافية عن العملية التحليلية والوظيفة التكوينية للدال. في قصة بو وزير يدبر مؤامرة ويسرق الرسالة موضوع القصة وهي رسالة موجهة الى «شخصية مرموقة» (ليفترض أنها ملكة) ، وتحدث السرقة في وجود الملك والملكة. ترى الملكة كل شيء، ولا يرى الملك أي شيء، تبقى الملكة صامتة بينما السرقة تحدث: وتتأكد أنها متورطة . يكلف رئيس الشرطة باسترداد الرسالة، ويفشل ، ويتشاور مع المخبر السري دوبان Dupin، تكدح الشرطة بحسن نية لكن المخبر السري يبحث بدهاء تام. بينما تفتش الشرطة جناح الوزير بوصة بوصة ولا تعثر على شيء يرى دوبان وهو يعرف حقيقة الوزير أن آمن وسيلة لاخفاء الرسالة هي تركها في مكان ظاهر أمام الزائر ، ويجد الرسالة ويسرقها مرة أخرى. ولم تكشف القصة أبدا عن محتويات الرسالة.

يتضح حتى من هذا التلخيص المبسط جزء من إعجاب لاكان بالقصة، إن الرسالة المسروقة ليست سوى دال متنقل، بينما تنتقل من يد الى أخرى ، وتتحرك نقطة الى أخرى في شبكة معقدة من مدارك البشر (يتحدث بو عن «معرفة السارق بمعرفة المسروق بالسارق») ، تكتسب معاني مختلفة، وتتوسط أنواعا مختلفة من علاقات القوى وتحدد الذوات فيما تفعله وتكونه :

بنيت حكايتنا بهذا الاسلوب لتبين أن الرسالة وتحولاتها تحكم مداخل الذوات وأدوارهم ، إذا كانت «في شقاء» فسوف يتحملون الألم . وإذا كان لهم أن يمروا تحت

ظلالها، فسوف يصبحون انعكاسها. وإذا امتلكوا الرسالة ـ الابهام الرائع للغة ـ فسوف يمتلكهم معناها.[54] (٣٠)

يشكل سيمينار لاكان عن «الرسالة المسروقة Le séminaire sur "La Letter وكثير من الوثائق المرتبطة به (٩ ـ ٦١)، بالاضافة الى النسخة الباكرة المنشورة في سيمينار II (٢١١ ـ ٢٤٤)، انجازا تأويليا لا يصدر إلا عن براعة نادرة، ولكن أليس تفسير لاكان تفسيرا اليجوريا بالأساس؟ ورغم كل شيء فإن الدال المتنقل، الرسالة المسروقة وهي أيضا a feuille volante (صحيفة طائرة)، قد استنبط بقراءة دقيقة واكتسب مدلولا ثابتا في العملية : كتبت قصة بو «عن» حقل الدال وهي ما «تعنيه».[55] أليس من الغريب أن يكتب اليجوريا، وهي ميتالغة رائعة in excelsis، ويلقي الضوء عليها من يؤمن باستحالة الميتالغة أي انه غريب، وغير متسق، ومخيب للآمال كما هو الحال في الالحاح المحدد للاكان في فهم جملة فرويد "...Wo Es war". ولكن هذا لا يصح إلا إذا اكتفى المرء بالنظر الى الكشف التصويري الواضح في مناقشة لاكان. واذا تأمل المرء البنية الدقيقة لكتاباته، ولعبة الابهام اللحوح التي تتخللها، يتضح أن نماذج التحليل النفسي أساسية، وعادة التفسير التحليلي ذاتها، قد تكون موضع شك من داخلها.

إن الدين العملي الذي يدين به لاكان للأدب، والحالة الكتابية writerly «لاشعورية» لكتاباته واضحان حتى للقارئ العابر. ويمنح المعجبون به ومنتقدوه هذه الكتابات، خاصة الوجود الخصب للعب بالكلمات، والمفارقة، والفكر المنطقي المعاكس، مكانا بارزا في مناقشاتهم للصلاحية العامة لاعمال سواء كانوا معها أو ضدها، ومع أن تأكيدا من هذا النوع مضلل بطرق عديدة، وقد أدى الى أخطاء خطيرة في تمثيل انجاز لاكان، إلا أنه ليس من الصعب رؤية الاهمية النادرة التي اكتسبتها ما لا تعدو أن تكون «مجرد» أسئلة عن الأسلوب، في نظرية العقل. وحيث إن الادب لا يقر فقط بمصادره اللاشعورية أكثر مما تفعل الأشكال اللغوية الأخرى، ولكنه يتمتع أيضا بغزارة الفهم الذي يمكن التوصل إليه وهو بهذا يقدم للمحلل النفسي نموذجا من نماذج عمل اللاشعور يعتبر سلسلة دالة لا تتوقف وتتضاعف ذاتيا.[56] إن الشعر خاصة يقوم بهذا الدور بصورة نموذجية.

ولكن على المرء أن يستمع فقط الى الشعر... ليسمع التعدد الصوتي، ويرى أن الخطاب كله ينظم بطول المقاطع الشعرية في المقطوعة.

ليس هناك في الواقع سلسلة دالة ليس لها، كما لو أن كل وحدة من وحداتها متصلة بعلامة من علامات الترقيم، تنفصل كامل مع سياقات ملائمة معلقة «عموديا» إذا جاز التعبير، من تلك النقطة.[57] (٥٠٣)

يبدو أن نظرية لاكان في حاجة الى نوع معين من الأداء الأدبي. إذا كان اللاشعور «يشبه الشعر» في بنياته المحددة بالعديد من العناصر والمتعددة الأصوات، فإن الكاتب الذي يختار أن يتناول اللاشعور، ويأمل اتباع قوانينه في الكتابة، سيحتاج بالضرورة الى أن يصبح أكثر «شبها بالشاعر» ليقترب أكثر من جوهر ذاته. إن تداخل الدوال وترابطها معا في السلسلة المكتوبة سيوضح للقارئ ماهية اللاشعور ـ بتمثيل دوره بدلا من وصفه. وهنا يقدم لنا لاكان تعريفين يعتمد أحدهما على الآخر. إن الشعر واللاشعور يدعم أحدهما الآخر بالتبادل: إذا أردت أن تفهم أ، أفهم ب أولا، وإذا أردت أن تفهم ب، افهم أ أولا. ويبقى أن البناء التام للمفهوم في هذه الحالة لا يطفو بحرية ولكنه ينغرس بقوة في نثر لاكان الفاتن والمزهو : وهنا تتجسد النظريات وتؤكد التعريفات التوأمية عند لاكان نفسها في الكتابة.

إن نثر لاكان آلية دقيقة تضاعف الروابط بين الدوال وتلقي الضوء عليها. إن لعبة الكلمات تزخر بقدر عظيم من العمل الفكري وتمنح قدرا عظيما منه، ونورد هنا بعض الأمثلة مع تعليق موجز على بعض ما يتضمنه كل مثال: La "politique de l'autruiche" (١٥): السياسة التي تنتمي في الوقت ذاته الى النعامة (autruche) والى الآخرين (autrui)، والى النمسا (Autriche)، الموطن الذي ولد فيه التحليل النفسي)، "fau filosophe" (٢٣٣) : فيلسوف (philosophe) طرائف (faux) يشق طريقه في (se fau file)، "lettre - l'etre - l'autre"... (٥٢٣) : إن الرسالة تتضمن الآخر فيما تتضمنه، "donsile" (٨٠٧):

"A casser l'oeuf se الكثافة التي ترقص، «في الداخل»، fait l'homme, mais assui l'hommegette" (٨٤٥) : بانسان يأتي من انكسار بيضة، ولكن هكذا يفعل الانسان الصغير، الانسان المؤنث، الانسان الزاحف، "La loi en effect commanderait - elle: Jouis, que le sujet ne pourrait y repondre que par un Jouis" (٨٢١) : حين يتم الترتيب للمتعة أو الأورجازم، لا يستطيع المرء أن يجيب إلا بـ «أسمع»، "poubellication" (XX، ٢٩) : إن نشر أي شيء عمل طيب كإلقائه في صندوق القمامة (poubelle)، "amour" (XX، ٧٢) : الحب الروحي (âme - amour). وبهذه الوسائل قد تنكفئ اللغة على نفسها. وكما يبدع جويس كلمة "tautanlogicaly" في Finnegans Wake وهكذا تصبح كلمة «حشويا tautologically» ما تصفه، يغرس لاكان بكتابة كلمة "la langue" على النحو التالي "lalangue" (Télévision،

٢١١، ٧٢، XX، ١٢٦) كثيرا من حقائق اللغة في الاسم الذي تحمله : انها تكرارية، وتتعلق باللسان (langue ـ وحين ننطقها تضرب ألسنتنا أحناكنا)، وتميل الى الموسيقى (إن la نغمة في القرار صول ـ فا)، وهي قادرة على الصدم أو إثارة الدهشة (Oh la la!) (لاحظ أن كلمة λαλεῖν اليونانية تعني «يثرثر، لغو) . وحيثما تصادمت الكلمات وانصهرت بهذه الطريقة يسود جو من اللعب. ولكن قد يأتي في كل وقع من الخلفية صوت مذهب واضح: اذا كان الدال يلعب والمدلول «ينزلق تحته» ، فإن اللاشعور يتكلم باللسان الفطري.

يتكلم لاكان بإطراء عن شخصية Humpty - Dumpty بوصفه «سيد الدال»(٢٩٣)، (٥٨) ويبرهن حين يتناول الكلمات المنحوتة على أنه وريث كفؤ لبيضة كارول(Humpty - Dumpty شخصية تشبه البيضة) التي تتكلم بعدوانية ، ولكنه يتكلم أيضا باطراء على شهرته الخاصة بوصفه جنجورا Gongora لويس:"شاعر أسباني (١٥٦١ – ١٦٢٧) يتميز شعره بالغموض والأسلوب المنمق: (التحليل النفسي ٤٦٧)، وهذه الصورة الثانية عن ذاته ـ بوصفه مبتكر الأسلوب البويطيقي المعقد ـ موحية كالأولى تماما . لقد تصور لاكان تركيبا فرنسيا طاردا وجديدا، وسيمنطقيا جديدة بالمثل. إنه يستمع مثلا، بالتباس حروف الجر ويلعب بقسوة على المعاني البديلة للحرفين à و de، وقد رأيناه من قبل معهما باستخدام en possession de بمعنى «مملوك» و«مالك» في الوقت ذاته (٥٩) وثمة ازدواج مماثل في المعنى في الجملة التالية : «لأن الدال وحدة في التفرد الحقيقي ، فإنه لا يغيب «بالرمز الطبيعي» (٢٤) (٦٠) . إن الدال رمز الغياب ويصير رمزا بالغياب. إن الوميض السريع للعلاقات البديلة يضبب رؤية أي قارىء يبحث عن معنى أساس وحيد في فقرة تزخر بحروف الجر كالفقرة التالية :

تنقش حرية الانسان تماما في المثلث المكون لنكران الذات الذي يفرضه (الانسان) على رغبة الآخر بالتهديد بموت الاستمتاع بفاكهة العبودية ـــ وقبول التضحية بحياته للأسباب التي تضفي على الحياة الانسانية قيمتها ـ والنكران الانتحاري لقهر الرفيق، بحرمان انتصاره من السيد الذي يتخلى عن عزلته اللاإنسانية (٦١). (٣٢٠)

إن كل حرف جر من هذه الحروف عقدة في السلسلة الدالة، إنها لحظات التحول من علاقة محتملة الى أخرى ـ لحظات يصير فيها التكثيف والازاحة حدثين نصيين ملموسين. إن تعليقا كاملا على السمات، التركيبية أو غير التركيبية، المميزة لأسلوب لاكان يتضمن التعليق على : حرف que المبهم، اضطراب الترتيب التقليدي للكلمات ، تمازج الفهم الحرفي والفهم الاستعاري، الاسهاب ، الحذف، المفاهيم التي يتم التلميح إليها بدلا من التصريح بها، شخصنة الأفكار التجريدية تجريد الأشخاص، ترادف الكلمات المختلفة تماما، واكتساب المرادفات لمعان مختلفة تماما.. إن هذا كله يحافظ على المدلول كوجود يرفرف شاحبا خلف الدال الفني.

من الواضح أن كاتبا يستخدم هذه الادوات بهذا المعدل وبمثل هذا الاقتران الحميم لا يعدو الى خطر كتابة بلا معنى فقط ولكنه يتخيل أيضا أن اللامعنى هدف أدبي ايجابي . إن لاكان يرى أن السخرية والتضاد متأصلان في اللغة، وأن علم النفس ، طالما يدرس الخطاب ، هو «مجال ما لا معنى له» (١٦٧) (٦٣)، وحين تتم شخصنة الحقيقة اللاكانية ـ حقيقة اللاشعور ـ ويتاح لها أن تتحدث بصوتها الخاص ، كما في محاضرة "La Chose Frudienne" ، نصل الى هذه النقطة:

أتجول فيما تعتبره أقل الحقائق جوهرية: في الحلم ، في طريق أكثر التصورات فتنة، هراء النكتة الاكثر غرابة، في الصدفة ، ليس في قانونها ولكن في مصادفتها ، ولن أفعل ابدا لأغير وجه العالم أكثر مما أفعل حين أمنحه بروفيل أنف كليوباترا (٦٤)(٤١٠).

من المؤكد أن لاكان تأثر بالسريالية في أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات : كان له أصدقاء بين السرياليين، وساهم بمقالات عن البارانويا في مجلة Minotaur وتأثر بتجارب السرياليين في الكتابة الآلية، وتأكد من كريفل وإيلوار وجوي بوسكيه من صحة رأيه عن القدرة الشعرية الكبيرة في كتابات «ايميه» ، المريض الذي شكل تاريخه المرضي أساس بحثه عن البارانويا الذي تقدم به لنيل درجة الدكتوراة (١٦٨). وفي كتاباته إشارات وتلميحات لا تحصى الى الحركة. ولا شك أن الوافد الجديد الى لاكان سوف يسمع الكثير من الملاحظات المألوفة يتردد صداها في أعماله إذا كانت له خبرة سابقة بالكتابة السريالية، وسيكون هذا القارىء على استعداد لفهم كيف يمكن التفكير في هذا الكلام الخالي من المعنى بوصفه ثراء للمعنى وليس غيابا له ومنحه دورا خاصا في استكشاف حقائق اللاشعور والافصاح عنها.

ولكن لاكان تعلم في شبابه كثيرا من الدروس غير تلك التي تعلمها من السرياليين، وسعى في السنوات التالية وراء اللاشعور بإغواءات وحيل أبرع من إغواءاتهم وحيلهم، ويبدو الآن «الكلام الخالي من المعنى» في نص لاكان كمناخ ذكي من المعاني يعد ولا يفي، ويبدو الآن كمقتحم وحشي لعالم المناقشة العقلانية أو الاقناع الخطابي: تنتمي مسألة «أنف كليوباترا» في نهاية الفقرة التي اقتبستها منذ لحظة انتماء واضحا الى النوع الثاني. ولكن الكلام الخالي من المعنى

في كل من الحالتين وسيلة للاثارة الفكرية بدلا من عرض البنية النفسية عرضا استاتيكيا أو عن الطريق الى المدهش السريالي، إن خطابه الخاص يذكرنا بأن مسؤوليته «أن يقول شيئا آخر دائما» (٨٣٧) . (٦٥) ويرى لاكان أن من يتحدث ويرضى عن حديثه ليس مجرد انسان مضلل: إنه مخطيء. إن أية عبارة لا تثير تغيرا وغرابة في ذاتها عبارة خاطئة. والحقيقة التي تسعى الى انتزاع نفسها من عملية التناقض في اللغة ليست إلا زيفا.

يا لها من حيرة حين نقرأ للمرة الأولى أعمال هذا الموالي لفرويد الذي يصرح بولائه ونجدها لا تشبه أعمال الأستاذ في أية خاصية أسلوبية ، أو في طريقة التقديم ، أو في التقاليد المنهجية . إن فرويد أينما يذكر ، وحتى حين يذكره من يرفضون أفكاره أو يودون وصفها وصفا قاسيا، صبور وصافي الذهن فيما يقدمه، قادر على اضفاء القيمة المناسبة على آراء غير آرائه في صياغة مناقشاته، إنه دقيق في تحديد مجالات التفكير التي لا تستطيع نظريته أن تساهم فيها الآن أو بصورة دائمة، لكن لاكان غضوب، ومتعجرف ، ويحتقر الآراء المضادة، ويفرط أحيانا في الحماس ويجزم في أسلوبه النثري ويقتنع تماما بأن نظريته لا حدود لها في أي مجال.(٦٦) إن لاكان يفعل ما يفعله بطريقة تختلف اختلافا كبيرا عن طريقة فرويد لدرجة إنه يمكن اعتبار مشروعه بسهولة ، في المواجهة الأولى، عملا تخريبيا يبحث عن الشهرة على حساب الأسس الأصلية للتحليل النفسي. إن اختلافه عن فرويد ، خاصة في الهزل الرفيع الذي يصبغ كثيرا من كتاباته ، ينظر إليه بطرب، في الكثير من الاستجابات العدائية التي يثيرها تفكيره. إن معظم هذه الاستجابات استجابات تافهة كتبها متفرجون لهم دوافع أخلاقيه حاولوا قراءة ما يكتبه لاكان وفشلوا، أو أنهم فشلوا ببساطة في قراءة أعماله. ولكن ليس كل منتقديه من هذا النوع فقد اتهمه ، مثلا بالغموض المتعمد مؤلفون نابغون لهم مكانتهم ولا يمكن تجاهلهم.

يكتب سيبستيانو تيمبانارو Sebastiano Timpanaro مثلا في كتابه الزلة الفرويدية The Freudian Slip (١٩٧٤)الذي يمثل نقدا رائعا لكتاب فرويد سيكوباثولوجيا الحياة اليومية ، منطلقا من آراء تمزج بين الماركسية والنقد النصي:

يجب أن أعترف بصورة لا مفر منها إلى رأي فحواه أن في كتابات لاكان شعوذة واستعراضية تغطي عموما على أية أفكار ذات طبيعة قابلة للفهم أو حتى للمناقشة : يبدو لي أن لا شيء مهما وراء الستار الدخاني، ويصعب التفكير في رائد ، سواء كان بنيويا أو غير بنيوي ، في مجال الالتقاء بين التحليل النفسي واللسانيات ، برهن في مرات عديدة على أن معرفته بالأخيرة خاطئة ومشوشة. (٦٧).

إن ملاحظات تيمبانارو تنم عن معرفة محدودة بلاكان وحكم مبتسر عليه. ولكن حقيقة أن هذه الملاحظات يمكن أن تصدر عن شخص يعرف أكثر ويحكم أفضل في قضايا أخرى سيجعلنا نتساءل بوضوح عما إذا كانت تمثل السطح الهجومي لحالة هجوم جوهرية ضد لاكان. ومن الممكن، رغم كل شيء، أن نقادا من نوع تيمبانارو يودون، وقد كشفوا عن أنفسهم تماما، أن يتركوا هجوم حكمهم غير منقوض.

اذكر الآن بعض أبسط العوامل وأقلها تخصصا التي قد يركز عليها نقد موجه ضد لاكان . اتخذ لاكان في أعقاب فرويد احتياطات صارمة للحيلولة بين أعماله والابتذال والراحة، ويبدو غالبا هذا الكفاح لإعاقة نقل أفكاره نقلا سطحيا كأنه مجهود متعمد لتكون غير مفهومة. (٦٨) ويبدو كأنه يقول مثلما لا تستطيع الوصول الى كهف اللاشعور إلا بأن تكون داخله بالفعل ، كذلك لا يمكن أن تفهم أعماله تدريجيا إلا بأن تكون قد فهمتها مقدما. إن لاكان يقدم لنا مفهوما جديدا لكل من العلم والحقيقة، وفي علم الكلام الموضوعي intersubjective الذي ينادي بأن يكون عليه التحليل النفسي، ويطلب منا أن نتخلى عن الكثير من الاجراءات التي تبرهن على صحة العلم أو زيفه وهي إجراءات تقوم عليها تقليديا مصداقية التساؤل العلمي. إن حقيقة اللاشعور هي الحقيقة الوحيدة الجديرة بهذا الاسم، إن اللاشعور الذي يرغب، واللغة التي هي بنيته جمعيان ومكونان من طبقات وملتفان، وغير قابلين للتصنيف أو التوقف، والمناقشات التي تتناول نهاية مناقشات زائفة، ومن هذا كله تكمن المفارقة بدقة في أن اللغة كلها إزاحة كنائية للرغبة، وليس هناك ، كما أكد لاكان كثيرا في ميتالغة، أو آخر بالنسبة للآخر، أو حقيقة عن الحقيقة (٨١٣) لماذا إذن نفضل لغة ذات تكافؤات متعددة بسخاء على لغات تعبر عن شيء واحد في كل مرة ، أي على لغة المنطق، أو تحليل المفاهيم، أو الوصف الامبريقي، أو نظرية التحليل النفسي التقليدية؟ هل يمكن ببساطة أن يرجع استخدام هذه اللغة، التي تمنح أهدافا أكثر للرغبة التي تتضح في الحركة داخلها، الى اعتقاد بأنها تحافظ على اتصال أقرب وأقوى مع منبت الرغبة؟ لكن ذلك المنبت يوجد في كل المواضع ولا مفر منه. وقد رأينا لاكان ذاته يشير الى نسخة من المفارقة ذاتها في شرحه لعبارة فرويد "Wo Es war , soll Ich weden" : بأي حق، وبأية غاية أخلاقية في وجهة نظر ، يمكن للمرء أن يدفع انسانا الى أن يصير ما هو عليه بالضرورة وبلا كلل؟ لماذا

نقحم في الحركة آلية دقيقة للاقناع حين لا يوجد بالقطع من يقتنع؟ يمكن أن نشعر، ونحن نقرأ لاكان، بميول شخصية تتخلل مناقشاته، ميول مهمة لم تخضع للمناقشة – وهي في هذه الحالة ميول قوية تماثل الميل الذي جعل انجلز في Anti Dühring يرى أن الحرية الحقيقية تكمن في التعرف على الضرورة.

إن أسلوب لاكان التوضيحي يثير مجموعة من الأسئلة على علاقة به، إن نظريته تنكر أي فارق بين الكتابة الوصفية والكتابة الارشادية، أو بين تحليل الحالات عمليا واستنباط آراء نظرية مناسبة، إنه يعتمد اعتمادا كبيرا على الاقتناع ببعض القواعد العامة المتكررة التي تدحر النقاط الحاسمة في التعاليم. إن هذه الصيغ المأثورة تستهل وتكرر وتعدل غالبا بدون أية مناقشة تدعمها. وقد توضع كأنها جيوب فجائية من الوضوح النسبي داخل التشوش المريك للعب بالكلمات والصور الشعرية، وقد تظهر مع الهجمات العنيفة ضد المتهمين بتزييف الفكر التحليلي. (يرى لاكان أن كل القضايا قضايا مبدأ، وأن كل التعارضات الموضعية تكشف عن قوى الظلام والنور في صراعهما الجبار.) إن التدعيم البرهاني لهذه الجمل يأتي، بالطبع من مكان آخر، والقارىء القادر على التفكير في عدة اتجاهات في وقت واحد سيوائم بين هذه المواد بصورة أفضل. ولكن نبوءات الكاتب كلها قد ترضيه إرضاء تاما حين تقدم أفكاره إلينا بهذا الشكل. وقد تحاكي العملية محاكاة ساخرة على النحو التالي: «إذا كان ما أقوله – عن اللغة واللاشعور وإزاحة الرغبة والآخر، صحيحا فعلى المرء أن يتوقع حشد نوع معين من الكتابة، إن كتابتي موجودة وهي من النوع المتوقع، ومن ثم فإن ما أقوله صحيح» أو بطريقة أخرى: «إن الحذف هو الطريقة التي تميز الوظيفة العقلية اللاشعور، وأنا أتبع قواعد اللاشعور وأقول الحقيقة حين أحذف الأجزاء الأساسية من الدليل حين أصوغ حالتي.» إن الاستدارة وافتراض الأسئلة لم يظهرا أبدا بمثل هذا العري التام في فكر لاكان، لكن المخاطر التي يثيرها فكره ظهرت بلا حياء. إنه يختبر فكره باستمرار اختبارات من ابتكاره الخاص، ودائما يجتاز فكرة هذه الاختبارات. ومع أنه يستدعي الكثير من الانساق التصورية المهمة وهو يعمل انساق أفلاطون وهيجل وهايدجر على سبيل المثال – الا أن هذه الأنساق لا تقدم أي نوع من الاختبار الخارجي لنسقه الخاص، ولكنها بالعكس تمد ذلك النسق بمزيد من الارتياب الجدلي ومزيد من الآخرية – مما يعني بالطبع أنها تمده بمزيد من الزخم والدعم. وحيث إن التناقض والسخرية متأصلان في اللغة ومن ثم تصبح اللغة كلها ناقدة لذاتها بمعنى ما، فإن الاختبارات الخارجية لا ضرورة لها. وعلى أية حال، يمثل الفشل من أحد الاختبارات اجتيازا له أيضا.

إن فانتازيا القدرة الكلية تفقد مساهمات لاكان الأساسية في التحليل النفسي تأثيرها مع أنها قد تجعل عزلها صعبا في البداية على الكثير من القراء. إن حقيقة أن أعماله المنشورة تكتسي بمظهر صريح من التفاخر النرجسي ساعدتها على اكتساب هيبة هائلة في الثقافة الفرنسية المعاصرة. إنك حين تشتري كتابات تشتري حدثا وشارة، وحيث إن شعارات كتابات جزء من لغو العاصمة، فلست في حاجة الى قراءة أية كلمة منه لتنتحل سحره. وبدون شك سيدرس علماء اجتماع المعرفة في المستقبل الآليات التي جاءت بها «لاكانية» ضعيفة تشبه الـ "fofreudisme" التي يشوهها لاكان تشويها شديدا (٥٢٧)، لتبدو في الحياة الفكرية لمجتمع من المجتمعات أكبر من الأفكار والنصوص الأصلية [٦٩].

ولكن في غضون ذلك يتضح أن أفكار لاكان، حين توضع وتقيم في سياقها الحقيقي، تكون قوية بما يكفي للابقاء على التاليه الزائف الذي رفعها إليه رأي مطابق للموضة. لأنها وضعت لتعمل وتختبر بصرامة في السياق التحليلي، وهو سياق عملي مشترك. وقد وسع بعض اتباع لاكان الذين يميلون الى الاستقلال من أمثال جين لبلانش Jean Laplanche، وبونتالي J. B. Pontalis، وسيرج لكلير Serge Leclaire، ومود مانوني Moud Monnoni، وأوكتاف مانوني Octave Monnoni، مفاهيمه وعدلوها بدون أية محاولة لتقليد أسلوبه الأدبي. ويتضح من أعمالهم أن لاكان أنشأ تقليدا مترابطا ومستمرا في البحث التحليلي.

إن لاكان جعل فرويد مفهوما فهما حقيقيا للمرة الأولى في فرنسا، وكان لالتفاته الى حقائق اللغة كما تبدو في فكر فرويد، والى الطريقة التي يمكن استخدام اللسانيات البنيوية بها لتنظيم تعليق التحليل النفسي على اللاشعور من جديد، أصداء عديدة على المستوى التطبيقي والمستوى النظري داخل مراكز الحركة في فرنسا. [٧٠] وأذكر هنا اثنين من أكثرها تأثيرا. الأول استدعاء التحليل النفسي ليدرك مسؤولياته الفكرية:

إنه لن يدعم الأسس العلمية لنظريته أو تقنيته الا بصياغة الأبعاد الأساسية لخبرته في أسلوب مناسب، خبرته التي تمثل مع النظرية التاريخية عن الرمز المنطق الموضوعي وزمانية الذات. [٧١] طموحا من هذا النوع يبعد لاكان عن أولئك الأطباء النفسيين الراديكاليين المشهورين أمثال رونالد ديفيد لانج R.D. Laing، وديفيد كوبر David Coupr، وتوماس زاس Thomas Szasz. إن الافكار في رأي أولئك

الكتاب لها مبرر محدد إنها تستخدم أساسا كوسيلة لكشف المقدمات الخاطئة التي تتأسس عليها المفاهيم القمعية حول العقل والجنون، ولا تساهم، إذا كان يمكن أن تساهم، إلا مساهمة واهية في التعليقات الوصفية أو التحليلة على العملية النفسية. ومن ناحية أخرى، لا يمثل كشف المقدمات الخاطئة في رأي لاكان، سوى جزء من عملية مستمرة لبناء نموذج نفسي تلعب فيه الأفكار، التي تتجمع من مختلف المصادر وتتحد بصورة غير مستقرة، دورا حيويا. إن محاولات صياغة هذه المناطق الخطرة البحث مثل «المنطق الموضوعي» و«زمانية الذات» لا تزال في المراحل الأولى. يتمثل دور لاكان، معتمدا بصورة أساسية على اللسانيات والمنطق الشكلي لحساب أيضا، في اقتراح طرق قد تصبح بها الصرامة الفكرية ممكنة في فروع علم نفس حيث لا يزال الابهام والغموض سائدين حتى الآن.

ثانيا، أعاد لاكان من جديد، ليجذب الأنظار الى الأهمية المركزية للتأمل الألسني في الذات الانسانية وفي الديالوج التحليلي، صياغة أهداف التحليل النفسي سواء كطريقة للعلاج أو كخطاب أخلاقي: «لا يمكن أن يكون للتحليل غاية الا بالحلول في كلام حقيقي وتحققه بواسطة ذات تاريخية في علاقتها بالمستقبل» (٣٠٢) [٧٢].

و«الكلام الحقيقي» الذي يسعى التحليل النفسي الى تعزيزه هو الكلام الذي تكون الذات فيه على اتصال تام باللغة البدائية للرغبة التي تستمع إليها في تعليق الذات على أحلامها وأعراضها ولكن هذا الكلام مستحيل الا حين تكون الذات قادرة على الاعتراف بالنقص وعدم الاكتمال في داخلها وهما حقيقتان واضحتان، إن النظام الرمزي ينشأ على هذه الحقائق والدخول في هذا النظام يعني القبول بأن قدر المرء كذات إزاحة غير محددة، وموت [٧٣].

لكن البديل الخيالي مغو، ويبدو أنه يعد بسلسلة كاملة من الانجازات: الهوية، التكامل، التناغم، الهدوء، النضج الفردية، التبادلية... إن لاكان يعالج الخيالي أحيانا مع ما يلازمه من أهداف تبدو جديرة بالتقدير، باستهجان عابر: «ابحث عن هذه الأشياء إذا كنت ترغب في ذلك، وإذا كنت على استعداد للتسليم بالتافه والكاذب، لكن الحقيقة، بالطبع، هي في مكان آخر». لكنه يتناول عموما العلاقة بين الرمزي والخيالي بمستوى أسمى من الأهمية والتعقيد. وفي الواقع أعاد تعليقه على الجدل المستمر بينهما المتأصل في الحياة الانسانية الى التحليل النفسي كثيرا من الأصداء الأخلاقية الكئيبة التي نجدها في كتابي فرويد وراء مبدأ اللذة Beyond the Pleasure Principle، وقلق الحضارة Civilization and Its Discontents، وفي مقاله المتأخر عن «تحليل الزائل واللامتناهي Analysis Terminable and Interminable (XXII، ٢١١ – ٥٣). وحتى هنا لا تشبه نغمة لاكان نغمة فرويد تمام الشبه، ولكنه رفض الاستسلام الى راحة التفاؤل أو التشاؤم وثبت في وجه المشاكل العضال، وكان رفضه وثباته على المستوى العالي نفسه.

إن لاكان أثر تأثيرا كبيرا خارج التحليل النفسي، وأحد الأسباب الأساسية وراء هذا التأثير يكمن في أن كتاباته تهدف بوعي الى نقد الخطاب والأيديولوجيا. إنه يمد العاملين في المجالات الأخرى ببورتريه حذر للتفكير وهو يحدث، وعناصر النزعة اليوتوبية وفانتازيا الطفولة التي قد تجد طريقها حتى في أبسط عمليات العقل وأنقاها. إن عبارة «يا بناة المفاهيم الخالدة احذروا» هي رسالة كتابات لمن عليه أن يسمع. لقد دفع لاكان التحليل النفسي ليدرك النزعات البلاغية بصورة غير مسبوقة مما جعله يكتسب بالنسبة لمنظرين ذوي قناعات أخرى انعكاسية ذاتية رائعة [٧٤].

إن ثورة فرويد كانت، في رأي لاكان، «غير ملموسة ولكنها راديكالية» (٥٢٧) [٧٥]. وكانت ثورته الخاصة من النوع ذاته، إنه يضع أمامنا، وهو يكشف قوى الكبت التي يعمل في أنظمة التحليل النفسي ومؤسساته ويسمح للمكبوت بالعودة في كتاباته، رأيا أصيلا واستثنائيا عما قد يكون عليه التفكير، إنه قارىء لفرويد، لكن إخلاصه لفرويد من نوع يختلف عن اخلاص أفلوطين لأفلاطون أو ابن ميمون لأرسطو. إن فرويد يقدم لها ضمانا بأن التفكير كله «تفكير آخر»: لا يوجد ثبات، أو موضع للوقوف، أو نظام أسمي، إن اللاشعور الناطق نموذج للحياة الفكرية، إن لاكان يكتب أعمالا تنزاح وتتفكك أثناء انتاجها بدل أن يبدع أثرا خالدا ويترك زمنا أو تاريخا أو رأيا يأتي عليه، إن التفكير الذي يوضحه لنا هو التفكير الذي يسكن الزمن ويعلن عن نفسه بوصفه عملية ويجد حقيقته في رفضه لأن يكتمل.

الهوامش

١ – للاطلاع على ترجمة انجليزية دقيقة للترجمة العبرية لرسالة ابن ميمون (الى صموئيل بن تيبون) والمكتوبة أصلا بالعربية، راجع مقدمة شلومو بنس Shlomo Pines لترجمته لدليل المحتار The Guide of the Perplexed.

٢ – وردت العبارة بالفرنسية في المتن والهامش ترجمة انجليزية للعبارة، وقد آثرت تدوين الترجمة العربية في المتن بدون تدوين الأصل الفرنسي — إلا في حالة الضرورة وسأكتفي فيما يلي من الهوامش المماثلة بعبارة «بالفرنسية في المتن».

٣ – «كاسم، يدل (ما قبل الشعور) على نظام للجهاز النفسي يتميز تماما عن نظام اللاشعور، وكصفة، يحدد عمليات نظام ما قبل الشعور، ومحتوياته، وحيث إنها لا توجد باستمرار في مجال الشعور، فهي لا شعور بالمعنى «الوصفي» للمصطلح، ولكنها

تختلف عن نظام اللاشعور من حيث إنها لا تزال تخضع لمبدأ في متناول الشعور (مثلا، والمعرفة والذكريات التي ليست شعورية الآن» (لابلانش وبونتالي J. Laplanche and J. B. Pontalis في لغة التحليل النفسي (٣٢٥)). وفي الكثير من الأحيان، يعتبر ما قبل الشعور والشعور نظاما واحدا متصلا ومتميزا تماما عن نظام اللاشعور (راجع كتاب لابلانش وبونتالي وهو مرجع نفيس ظهر للمرة الأولى في عام ١٩٦٧ بعنوان Vocabulaire de la psychanalyse، والتعريفات المقتبسة هنا في الهوامش التالية تقدم في صورة موجزة.)

٤ – يشبه أفلاطون في الكتاب السابع من الجمهورية الانسان المخدوع بعالم الظواهر بسجين في كهف تحت الأرض، ويرى أن محاولة السجين للهروب من الكهف تناظر بحث الانسان عن التنوير والحكمة.

٥ – بالفرنسية في المتن.

٦ – الازاحة Displacement. «حقيقة أن تـوكيد فكـرة أو اهتماماتها او كثافتها عرضة للانفصال عنها والانتقال الى أفكار أخرى كانت قليلة الكثافة أصلا ولكنها تتصل بالفكرة الأولى بسلسلة من التداعيات» (لابلانش وبونتالي، ١٢١).

٧ – عن اكتيون لاكان On Lacan's Actaeon راجع ص ١٦٧ – ١٧٣، ١٧٨ (من الأصل الانجليزي – لاكان والأدب).

٨ – بالفرنسية في الفرنسية.

٩ – للاطلاع على تعليقات مختصرة على هذه المفاهيم، راجع لابلانش وبونتالي، ١٦٩ – ١٧٠، ٤٣ – ٤٥.

١٠ – يصف جاك الين ملير Jacques - Alain Miller في لقاء حول السيمينار Entretien sur la Séminaire، مسؤوليته كمحرر في إعداد نسخ السيمينار للنشر ويعلق ببراعة على أمور أخرى: المعاني التي قد تؤدي الى اعتباره «مؤلفا مشاركا» في المجلدات المتتابعة، العلاقة بين الغموض والوضوح في كتابات لاكان وفي كلامه، العلاقة بين كتابات والسيمينار كأدوات لنظرية لاكان التي تتحول ذاتيا باستمرار، اللعب بين الطبيعة الارتجالية لنص لاكان «الأصلي» المنطوق والنظرة المنطقية لعقل ملير كمحرر، وللاطلاع على محتويات كل مجلد من مجلدات السيمينار (سواء كان منشورا أم لا) والتاريخ الكامل لنشر أعمال لاكان حتى الآن، راجع: Joël Dor's Bibliogtuphie des travaux de Jacques Lacan.

١١– بالفرنسية في المتن.

١٢ – للتمييز بين هذه النماذج الثلاثة، راجع لبلانش وبونتالي، ٤٤٩ – ٤٥٣، ١٢٦،١٢٧–١٣٠.

١٣ – التكثيف Condensation: «إحدى الوسائل الأساسية في وظيفة عمليات اللاشعور: إن فكرة مفردة تمثل عددا من السلاسل المترابطة التي توضع فيها نقطة التقاطع» (لابلانش وبونتالي، ٨٢).

١٤ – للاطلاع على تعليق فرويد على ابل Abel بالتفصيل، راجع اميل بنفنست Emile Benvensite في قضايا اللسانيات العامة Problémes de linguistic générale (١)، ٧٥ – ٨٧. إن Giulio Lespschy برهن بطريقة مقنعة في "Freud , Abel et gli opposti"، أن «سؤال أبل» معقد أكثر مما توحي به تلك الكتابات التي جاءت في أعقاب بنفنست،ان اعتناق لاكان وريكور Ricaur وآخرين لنقد بنفنست جذب الانظار بعيدا عن حقيقة أن أبل لم يكن أبدا صاحب التأملات الوحيد في تاريخ فقه اللغة حول «المعاني المتناقضة» لبعض الكلمات. وبرهان Lespschy الوارد هنا ملخص بالانجليزية في كتابه "Linguistic Historiolgraph".

١٥ – بالفرنسية في المتن.

١٦ – راجع
Roman Jakabson and Merris Halle, Fundamentals of Language 90 - 6.

١٧ – يبدو لي أن هذه الجملة والجملتين التاليتين تسيء التعبير عن «التحديد» في السؤال، ومع ما يوجد في الأوصاف أو النماذج التركيبية الحقيقية قليل في تعليقات لاكان الميتاسيكولوجية على اللاشعور، إلا أن بعض كتاباته الأخرى وخاصة شروحه لمادة الحالات – تقترب مما يدعوه جون فورستر John Forresters «البنية الافتراضية للعصاب». وللاطلاع على تحليل دقيق لهذه البنيات راجع كتاب جون فورستر الرائع بعنوان اللغة وأصول التحليل النفسي Language and the Origins of Pychoanalysis(خاصة ص ١٣١ – ١٦٥).

١٨ – ترجم البحثان الى الانجليزية الأول بعنوان:
"The Function and field of speech and language in psychoanlysis والثاني بعنوان:
"The agency of the letter in the unconscions or reason since Freud".
راجع ص ٣٠ – ١١٣، ١٤٦ – ١٧٨ من كتابات مختارات، Ecrit. A Selection

١٩ – بالفرنسية في المتن. عن دروس في علم اللغة العام Cours de linguistique gérérale، ص ١٥٧.

٢٠ – الكناية Metonymy: «صورة بلاغية يحل فيها مكان الشيء المقصود صفة من صفاته او شيء يرتبط به». المجاز المرسل Synecdoche: «صورة بلاغية يستخدم فيها مصطلح أشمل للتعبير عن مصطلح أقل شمولا أو العكس، كاستخدام الكل للتعبير عن الجزء أو الجزء للتعبير عن الكل .. الخ» راجع Shorter OED.

٢١ – راجع Fundamental of Language, 94-95.

٢٢ – فرط التحديد (أو التحديد بعدة عوامل) over-determination: «حقيقة أن تكوينات اللاشعور (الاعراض، الاحلام ... الخ) قد تنسب الى عدد كبير من العوامل المحددة» (لابلانش وبونتالي، ٢٩٢).

٢٣ – بالفرنسية في المتن.

٢٤ – راجع "Of structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever". The structuralist Controversy (ed. Macksey and Donato).

وهو بحث كتب في مزيج من الانجليزية والفرنسية ونشر

بالانجليزية في صياغة جديدة.

٢٥ - بالفرنسية في الأصل.

وللاطلاع على نقد دقيق عن «الافراط اللغوي» في البنيوية ودور لاكان في تعزيز «جنون عظمة الدال» انظر بيري اندرسون Perry Anderson، في دروب المادية التاريخية In the Tracks of Historical Materalism ٤٠ - ٥٥ . واكثر المحاولات جدية في كتابة تعليق فلسفي غير مبالغ فيه في التحليل النفسي يوجد في: عن التأويل De l'interpretation لبول ريكور.

٢٦ - عن مفهومي حضور الكلمة Wortvorstellung وحضور الأشياء Sachvorstellung (او Dingvorsrellung) راجع ملاحظة المحرر في XIV، ٢٠١، وراجع لبلانش وبونتالي ٤٤٧، - ٧٤٩ . ولا يزال الشرح الأساسي لهذه المنطقة الهامة المليئة بالتعقيد وانعدام اليقين الاصطلاحي في ميتاسيكولوجيا فرويد هو شرح جين لبلانش وسيرج لكلير في L'inconscient. Un étude psychanalytique" (ترجمة باتريك كوليمان الى الانجليزية في French Freud، ١١٨ - ١٧٥).

٢٧ - اقتبسها انتوني فيرجوت Antoine Vergote في Interpreting Lacan (ed. Smith and Kerrigan), 193.

٢٨ - بالفرنسية في المتن.

وعن الميتافيزيقا المتمركزة حول اللغة والديكارتية والمعكوسة في العبارة الأخيرة من العبارات الثلاث، راجع:

Antony Wilder, System and Structure, 460 - 1.

٢٩ - ٣٢ بالفرنسية في المتن.

٣٣ - بالفرنسية في المتن .

وقد أعيد طبع مقال لاكان عن الأسرة وهو مقال موسوعي يعارض النظرة البيولوجية بعنف (١٩٣٨)، ويحتوي على أكثر تعليقاته اكتمالا عن القوة المحددة التي تمارسها الأسرة على الفرد، بالاضافة الى تخطيط الكثير من المواقف النظرية التي لم تتطور إلا في أواخر مسيرته، تحت عنوان:

Les complexes famillanx dans la formation de l' indivdu (1984).

٣٤ - الوسيطان الرئيسيان بين لاكان وهيجل (كما هو الحال بالنسبة لعدد كبير من أعضاء جيل البارزين في فرنسا) هما الكسندر كوجيف Alexandre Kojéve وجين هيبوليت، المترجم الفرنسي لـ Phänomenologie des Geistes . ويقدم الفصل الذي كتبه هيجل عن السيد والعبد كما ترجمه وشرحه كوجيف في مدخل الى محاضرات هيجل Introduction à la lecture de Hegél (١١ - ٣٤) . خلفية أساسية لنغمة لاكان وأسلوبه الفلسفيين في الكثير من شروحه عن «الآخر» (وهذه الفقرة توجد في ص ١١١ - ١١٩ من ترجمة ميلر A. V. Miller الانجليزية للفينومينولوجيا) وبعد ١٩٤٣ شجع كتاب سارتر، الوجود والعدم من جديد النزعة الهيجلية في فكر لاكان عن «الآخر» وعن «السيد والعبد»، ومفاهيم ذات علاقة بهما (للاطلاع على عدد هائل من التوازيات الأخاذة، راجع الوجود والعدم (٢٨٨، ٣٦٤). ويعترف لاكان بأنه يدين لهيجل عن طريق كوجيف وهيبوليت في Propos sur la causalite psychique (١٧٢) . ولمزيد من الاشارات عن لاكان وهيجل، راجع ١٤٦ - ١٤٩، ١٥٥ - ١٥٧ (من الاصل الانجليزي - لاكان والأدب).

٤٠ - بالفرنسية في المتن.

٤١ - بالفرنسية في المتن .

كتب فرويد نفسه كثيرا من العبارات الحادة في هذا الموضوع. وقد قال في عام ١٩١٧ إن مكتشفي التحليل النفسي الأساسيين «يضيفون الى عبارة إن الانا ليست سيدة في بيتها الخاص» (XNII، ١٤٣).

٤٢ - بالفرنسية في المتن.

تظهر هذه العبارة بصورة متنوعة في كتابات . والمقال الذي اقتبست منه هذه العبارة لا يوجد ضمن الترجمة الانجليزية المتداولة ولكن توجد نسخة تختلف عنه قليلا في ص ١٧٢ من كتابات مختارات.

٤٣، ٤٤ - بالفرنسية في المتن.

٤٥ - بالفرنسية في المتن.

يعلق لاكان على الموضوع أ كنقطة اتصال فاشل بين المرء وأطراف اللغة، ولكنه لم يردد أبدا وصف بوسيه Bossuet الشهير عن البشر بعد الموت:

"Il devient un je ne sais quai gui plus de nom dans aucune langue " (Oraisons funébres, 173 - 4).

وللاطلاع على الاشارات الى : الموضوع أ في كتابات راجع جاك الين ميلر في "Index raisonné de concepts majeurs' (٩٠٠) . ويقدم تعليق لاكان على المفهوم في "Remarque sur le rapport de Daniel Lagache" (٦٨٢) نقطة انطلاق مهمة لمزيد من الفحص، كما تفعل مثل هذه الاشارات في المناقشة كتلك التي توجد في أربعة مفاهيم أساسية في التحليل النفسي Les quatre concepts fondamentaux de la psycharalyse (XI, 95 - 6) (Four Fundamertal concepts, 103 - 4).

٤٦ - توجد أكثر المحاولات طموحا في النظر الى أعمال لاكان بهذه الطريقة في لاكان والفلسفة Lacan et la philosophie لالين جورنفيل Alain Juranville، وهو دليل أساسي عن الخلفية الفلسفية لكتابات لاكان ومحتواها . وعن «الآخر»، راجع خاصة ١٢٨ - ١٤٠.

٤٧ و ٤٨ - بالفرنسية في المتن.

٤٩ - سأعود الى قضية لاكان والبلاغة في ص ١٤٢، ١٤٣، ١٤٨، ١٥٠، ١٥٩، ١٦٢ (من الاصل الانجليزي — فصل بعنوان «لاكان والأدب»).

٥٠و٥١ - بالفرنسية في المتن.

٥٢ - بالفرنسية في المتن

ترجمت العبارات الأولى والثالثة والخامسة من هذه النسخ مرات ومرات وقد توجد في كتابات مختارات ص ١٧١،١٢٩،٣١٤،والرابعة في أربعة مفاهيم أساسية ص ٤٤، وقد

تترجم الثانية «اينما كانت، يجب أن أصل كذات».

٥٣ – يلفت Lionel Trilling الانظار في Freud : Within and Beyond Culture – وهو مقال يشيد بالتوكيد المحافظ في نقد فرويد للثقافة – الى النغمة الختامية في محاضرة فرويد كنقطة محتملة لالتباس أخلاقي. «إن الهدف من الجهد الذي يبذله هو خدمة الثقافة – إنه يتحدث عن عمل التحليل النفسي بوصفه «تفريغ المدخل السابق لبحر الشمال» وبناء خندق، وأنه حيث كانت الهو يجب أن تكون الأنا. إلا أن موقفه المناوىء للثقافة بالغ القوة، ونغمته شديدة في الوقت نفسه» (Beyond Culture, 101)

٥٤ – بالفرنسية في المتن.

٥٥ – بدأ دريدا مناظرة رائعة (حين وجه هذا الاتهام لتحليل لاكان) في "Le Facteur de la vérité" (La Carte postale, 441 - 524).

راجع بشكل خاص

Barbara Johonson's "The Frame of Reference : Poe, Lacan and Derrida" (The Critical Difference , 110 - 146) and Marian Hobson's "Deconstruction, Empiricism and Postal Services " (esp. 303 - 7).

٥٦ – لمزيد من الشرح التفصيلي للأدب كنموذج للاشعور، راجع ص ١٣٦ – ١٤٣، ١٥٨، ١٥٩ (من الأصل الانجليزي – فصل «لاكان والأدب»)

٥٧ – بالفرنسية في المتن.

أعود الى هذه الفقرة فيما بعد، ص ١٥٨ (من الأصل الانجليزي فصل «لاكان والأدب»).

٥٨ – بالفرنسية في المتن.

٥٩ – انظر ص ١٢٤ (من الأصل الانجليزي – ضمن هذا الفصل).

٦٠ و٦١ – بالفرنسية في المتن.

٦٢ – يوجد تعليق تمهيدي مفيد سريع في Georges Mounin's Introduction à la ´semiologie, 181 - 8.

٦٣ و٦٤ – بالفرنسية في المتن.

٦٥ – بالفرنسية في المتن.

انظر أيضا ص ١٥٠ والهامش ٢٧ ص ٢٠٧ – ٢٠٨ (لاكان والأدب).

٦٦ – يصف Patrick Mahony الاختلافات الأساسية بين أسلوب فرويد وأسلوب لاكان في Freud as a Writer, 79-7.

٦٧ – راجع The Freudian Slip, 58.

٦٨ – وجد لاكان خاصة في الولايات المتحدة، عددا من القراء والشراح المخلصين الذين نجحوا في الحفاظ على معنى ملموس لهذه «اللاقابلية للقراءة» حتى وهم يشرحون تفاصيل نصوصه. ومن هذه الأعمال المهمة والمميزة:

Anthony Wilder, The Language of the Self , Jeffrey Mehlman, A Structural Study of Antobiography (p. 229 - 38 are a reader's guide to Lacan's "Radiophonie", Scilicet, 2/3, 55 - 99), John P. Muller and William J. Richardson, Lacan and Language , Jane Gallop, Reading Lacan.

وقد ظهر العملان الأخيران بعد نشر ترجمة آلان شريدان Alan Sheridan لكتابات مختارات ويقدمان تعليقات مهمة على هذا العمل.

٦٩ – بدأت شيري توركل Sherry Turkle بداية نشطة في كتابها Psychoanalytic Politics (١٩٧٨) ومن التعليقات الرائعة على تأثير لاكان على الثقافة الفرنسية يبرز Catherine Clément's Vies et legendes de Jacques Lacan and Bernard Sichére's Le moment Lacanier.

نتيجة لوعيهما على المستوى النظري بصورة لاكان كأستاذ في الفكر maitre a - penser له فتنته وبصورة التحول الفرنسي الحديث في نظرية التحليل النفسي الى الأهواء الشعبية.

٧٠ – إن معظم التعليقات المنشورة عن الأصداء المؤسسية لم يكتبها أعضاء في جمعية التحليل النفسي الفرنسية ولكن لسوء الحظ كتبها مراقبون غير متخصصين وكتاب مذكرات. والاستثناء المهم هو عمل مصطفى سويف بعنوان Jacques Lacan et la question de la formation des analystes، الذي يصور بوضوح الخلفية النظرية لعدد من تجديدات لاكان الأساسية في تقنية التحليل النفسي. ولست أهلا لوصف انجاز لاكان أو تقييمه كإكلينيكي وأدرك أن أية «مقدمة عن لاكان» لا يمكن أن تكتمل دون أن نضع هذه المنطقة من نشاطه المهني في اعتبارها. وتبدأ الأعمال التي تأمل في استكشاف مادة الحالات من منظور لاكاني بـ:

Stuart Schneiderman's collection Returing to Freud and Rosine Lefort's Naissarce de l'Autre.

وعن الفارق بين «المفكر» و«الممارس» (في الادراك الشعبي للاكان)، راجع ص ٩ – ١٦ من مقدمة Schneiderman.

٧١ و٧٢ – بالفرنسية في المتن.

٧٣ – يرى ستوارت، شنيدرمان في جاك لاكان : موت بطل الفكر (خاصة الورقة ٥٢) أن لاكان كان رائعا في تقاليد التحليل النفسي التي كانت تهتم اهتماما بارزا بالجنس والعلاقات الجنسية نتيجة استعداده لمواجهة الموت وترميزه سواء في كتاباته النظرية أو ممارساته الاكلينيكية.

٧٤ – لا يعني هذا بالطبع أن بلاغة الحديث البلاغي للاكان ليست هي ذاتها في حاجة ماسة الى التحليل. إن بلاغة هذا الحديث تغير مجال التحليل النفسي بطرق جديدة مثيرة للخلاف. وربما نأمل أن يكتسب التحليل النفسي اللاكاني بعدا «ميتاتاريخيا» كما حدث مع هايدن وايت Heyde White، الذي جلل في عمله الرائد بعنوان Metahistory ما يطلق عليه القدرة «قبل المجازية» للأساليب البلاغية في تاريخ القرن التاسع عشر.

٧٥ – بالفرنسية في المتن.

الدراسة مترجمة عن :

Malcolm Bowie : Freud, Proust and Lacan; Cambridge University Press 1987, pp. 99 - 133, 198 - 204.



المستوى الصوتي والمستوى الدلالي

في مجموعة (قمرجرش كان حزينا) لعزالدين المناصرة

مولاي حفيظ بابوي *

١ - المستوى الصوتي:

ظل الايقاع من زمن بعيد يشكل سمة من السمات التي نقوى بواسطتها على ادراج نص معين في خانة الشعر وفصله عن النثر.
فالعرب اول ما بدأوا بالانشاد لم يغيبوا الجانب الموسيقي اذ اهتموا به في انشاداتهم بغية تحقيق التخفيف من عبء العمل ومشاق الرحلة وسط الصحراء. ولعل هذه السمة التي تميز الشعر ظلت ملازمة له الى يومنا هذا.
ونسوق الآن شهادات تؤكد ذلك رغم انتمائها الى عصور مختلفة وتناولها للشعر من زوايا مختلفة ايضا اولاها تعريف حازم القرطاجني للشعر بكونه كلاما موزونا مخيلا مختصا في لسان العرب بزيادة التقفية [١] والحقيقة ان القافية لا تقتصر على الشعر العربي فحسب وإنما نجدها ايضا في أشعار الشعوب الأخرى ، كون الشعر كلاما موزونا ومقفى فكرة بديهية في حضورها عند نقادنا القدماء.

واذا انتقلنا الى المحدثين فإننا نجد عز الدين اسماعيل يعترف بأهمية هذا الجانب قائلا «إن جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالية يعزى مرجعه الى هذه الصورة الموسيقية»[٢] وهذا ما نجده عند نازك الملائكة التي اعتبرت أن الشعر ليس عاطفة وحسب وإنما عاطفة ووزنها وموسيقاها [٣] ، أما كوهن فيعتبر الشعر الكامل هو الشعر الذي يستغل كل ادواته في إشارة هنا الى الجانب الصوتي والدلالي، رغم كون هذا الدارس يرى أن الايقاع لم يعد يشكل سمة نستطيع بواسطتها فصل الشعر عن النثر ويعتبر أن الفارق بينهما، لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الايديولوجية بل يكمن في نمط من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى [٤] فالفارق إذن عنده يكمن في تأثير هذا الايقاع على المستوى التركيبي والدلالي ومن هنا نخلص الى أن الشعر من جهة لا يصبح شعرا إلا لأن الشاعر يدخل عنصرا غريبا على الكلام النثري وهو إدماج اللغة في وحدات ايقاعية يتنصل منها كلام التواصل بين الناس، ومعنى ذلك أنه يخرجه من دائرة النثر عندما يرتضي له وقعا ايقاعيا مضبوطا لا يمكن أن يشترك فيه مع الكلام العادي فينتقل بالنص من مدار الاستهلاك الى مدار ثان مشحون بتلوينات صوتية خاضع لنظام ايقاعي متميز مختلف عن ايقاع النثر الذي لا ينضبط وفق قواعد معينة. انطلاقا من هذا التصور الذي يرى في الايقاع دعامة أساسية ملائمة للشعر لا النثر سنقوم في دراستنا لهذا الجانب بتناول عدة عناصر لصيقة به وهي البيت الشعري كوحدة موسيقية مستقلة أو مرتبطة بغيرها من الأبيات من ناحية الموسيقى ثم عنصر القافية والوزن، هذا فيما يتعلق بالايقاع الخارجي، أما فيما يتعلق بالايقاع الداخلي فإننا سنتناول بعض العناصر التي تحقق ذلك كالتكرار مثلا وهذه جميعها يعتمدها المتن المدروس في تحقيق بنيته الموسيقية.

١ - البيت الشعري :

بتتبعنا لأبيات القصائد التي يضمها المتن (قمر جرش كان حزينا) تبين لنا أن الشاعر يوظف نوعين منه: النوع الأول هو الذي تسجل في نهايته وقفة عروضية سواء صاحبتها وقفة دلالية أم لا، وكون البيت بذلك مستقلا عما يليه من الأبيات من الناحية الموسيقية، أما النوع الثاني فهو

* أستاذ جامعي من المغرب.

ما يعرف بالبيت أو الشطر المدور حيث لا يتم احترام لا الوقفة العروضية ولا الدلالية أيضا، إذ ترتبط الأبيات فيما بينها لتشكل ما يعرف بالجملة الشعرية التي تعد مرحلة من مراحل تطور الشعر العربي الحديث. وقبل تناول هذين النوعين كل على حدة ينبغي أن نشير الى أنهما لا يأتيان منعزلين كل نوع في قصيدة بمفرده بل نجدهما مترابطين في قصيدة واحدة.

النوع الأول : يتضح لنا من خلال هذين النموذجين:

أ - سمعت رصاصهم يزفر
فكان الحبر للريشة
وجارة جارتي تبكي
على طفل لها في الشارع الأصفر
وتلعن هذه «العيشة»

ب - أن يا منزلا عند باب الخليل
أن تطير اليمامة من أسرها فوق جسر الهوى
أن يعود الأحباء من سجنهم بعد طول النوى(٥)

من خلال هذين النموذجين يتضح لنا أن الشاعر يحرص على استقلالية البيت الشعري بتسجيله لوقفة عروضية تفصله عما يليه من الأبيات عروضيا رغم كونه يرتبط بها من الناحية الدلالية. فلو نظرنا الى البيت الأول من النموذج «أ» فإننا نجده يتكون من اربع تفعيلات من المتقارب (فعولن) ومختلف صورها بحيث لا ترتبط التفعيلة الأخيرة منه ببداية البيت الموالي وهكذا دواليك في بقية الأبيات، إلا أن هذه الوقفة كما ذكرنا سابقا قد تصادف وقفة دلالية كما يتضح ذلك من خلال البيت الأول من النموذج «أ» إذ اكتمل البيت عروضيا ودلاليا، أما في النموذج الثاني فإن البيت الأول ظل مرتبطا من حيث المعنى ببقية الأبيات التي تليه رغم استقلاله من الناحية العروضية، وهذا النوع من الأبيات نجد حضوره في القصائد أقوى من النوع الآخر ويمكن القول أن الشاعر يخلص لنظام القصيدة العمودية التي يحرص فيها الشاعر على اتمام البيت موسيقيا سواء أتم المعنى أم لم يتم. ولعل ذلك يتضح لنا من خلال هذا النموذج وهي أبيات تنتمي الى القصيدة العمودية للشاعر الحارث بن مضاض.

وقائلة والدمع سكب مبادر وقد شرقت بالماء منه المحاجر
وقد أبصرت حمان من بعد أنسها بنا وهي منا موحشات دوائر
كأن لم يكن بين الحجون الى الصفا أنيس ولم يسمر بمكة سامر(٦)

من خلال هذا النموذج يتجلى لنا وبوضوح أنه من النوع الذي ندرسه من حيث حرص الشاعر على استقلالية البيت من الناحية الموسيقية بغض النظر عن اكتمال المعنى، حيث ظل معنى البيتين الأول والثاني متوقفا على البيت الثالث. وهذا ما يعرف عند البلاغيين القدماء بالتضمين المدرج ضمن صور البديع عند التبريزي أن يأتي البيت ولا يتم معناه إلا بالذي بعده (٧).

النوع الثاني : هو نقيض الأول حيث تلغى الوقفة العروضية الشيء الذي ينتج عنه ارتباط الأشطر فيما بينها موسيقيا ودلاليا. وهذا ما يعرف بظاهرة التدوير وقد عابته نازك الملائكة ودعت شعراء القصيدة الحديثة الى التخلي عنه، تقول «يمتنع التدوير في الشعر الحر لأنه شعر حر أعني أن الشاعر فيه قادر على أن ينطلق من القيود ومن ثم فإن ذلك يجعله في غير حاجة الى التدوير» (٨) غير اننا نجد من استحسنه في الشعر فهذا صالح أبوأصبع يرى فيه أنه مسألة مبررة نفسيا وفنيا علاوة على كونها ظاهرة موسيقية(٩) كما نجد عزالدين اسماعيل في تناوله للجملة الشعرية يقول «فإذا كنا بسبب دفقة شعورية ممتدة فينبغي أن تكون الصورة ممتدة ومعبرة عن هذا التدفق» (١٠) والشاعر في متنه المدروس يلجأ الى هذا النوع بين الفينة والأخرى مع أنه لا يطغى عليه، ويمكن أن نتلمس مفتاح هذا النوع من خلال هذا النموذج.

«ويا ابتسامة على الصخور كان الموت صائدا وكنت ...
يا صديقي ... الحميم مركبا . وكان فيك الصدق
كان المطعم الذي
في شاطيء الاسكندرية اللعوب» (١١)

وهنا يتبين لنا النوع الثاني الذي نتحدث عنه حيث ترتبط الأبيات فيما بينها لتشكل جملة شعرية واحدة - إذ لا يمكن أن نفصل بيتا عن بقية الأبيات لا من الناحية العروضية ولاالتركيبية والدلالية أيضا - قد يبلغ عدد تفاعيلها خمس أو عشر تفاعيل كما يتضح لنا ذلك من خلال النموذج أعلاه، حيث نجد الأبيات تسير وفق النسق التالي:

- متفعلن / متفعلن/ متفعلن/ متفعلن/ متفعلن/ متفعلن/ مستفعلن/ متفعلن/م.

- ستعلن/ متفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ متف

- علن/ مستعل/ مستفعلن / متفعلان.

ويلاحظ هنا ارتباط التفعيلة الأخيرة مع هذه الأبيات ببداية الأبيات الموالية فظلت الأبيات ناقصة من حيث العروض والمعنى وهو ما يناقض الجملة التي تحدد بالصوت والمعنى في آن معا.

٢ - القـــافية :

يحدد العروضيون القافية بكـونها مكونة من الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول [١٢].

وهي من زاويـة الوظيفة الايقاعية التـي تقوم بها فيكاد الجميع يعتبرها عنصرا من عناصر الايقـاع ولو أنها قد توكل لها وظائف أخرى كالاعلام على نهاية البيت أو مجرد صورة من الصور المحققة للانزيـاح إذ تحقق تجانسا صوتيا حيث لا يـوجد تجانـس معنـوي وتقـابل مدلـولات يفترض أنها مختلفة لـدوال تبدو متجـانسة فهي كما يـرى جون كـوهن تقلب الموازات الصوتية التي تقوم على سـلامة الرسالة. فلها إذن عـدة وظائف ولعـل وظيفتهـا الايقاعيـة هـي الوظيفـة البارزة. فهذا ابراهيم أنيس يرى أن القافية ليست «إلا عدة أصوات تتكـرر في أواخر الأشطر أو الأبيـات وتكرارهـا هذا يكون جـزءا من الموسيقى الشعـرية فهـي بمثابة الفـواصل يتوقـع السامـع ترددها [١٣]» وقد قيل، أيضـا بصددها أنها «ركن مهم في موسيقيـة الشعر الحر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أصداء وأنغاما» [١٤].

أما عـزالدين اسماعيل فيـؤكد على دورها في مـوسيقية القصيدة الـحديثـة قائلا : «الحقيقة أن الشعـر الحر لم يهمل القـافيـة إذا كنا نقصـد الـدور الـذي تلعبـه في مـوسيقيـة القصيدة» [١٥] ويرى (اوستـن وريـن ورنيـه ويليك) أن لها «وظيفتهـا في التطريـب كإعـادة أو مـا يشبـه الاعـادة» [١٦] فالقافية إذن عنصر من عنـاصر الايقاع وبهذه الصفة وجبت دراستها ، إلا أنه ينبغي أن نشير الى أن القافية لم تستقر على نظام القصيـدة العمودية ، إذ سجل تـاريخ القصيدة تنـويع الشاعر لقـوافيه وعدم الالتزام بروي واحـد، كما نلمس ذلك مـن خـلال الارجـوزة والموشحات الانـدلسيـة والقصـائد الرومـانسية الى أن وصل الشعـراء الى حد ارسال قـوافيهم، ولعلنـا بدراستنـا للقصـائد التـي يضمها هـذا المثل نجـد أن الشاعر يتعـامل مع القافية بنوع من التحرر حيـث يلجأ الى أنواع ثلاثة يمكن أن تتداخل فيما بينها داخل قصيدة واحدة وهذه الأنواع هي كالتالي:

١ - القافية الموحدة .

٢ - القافية المتتالية والمتناوبة.

٣ - القافية المرسلة.

في النوع الأول نجد الشـاعر يستعمل قافيـة واحدة كما كان الشـأن في القصيدة العمـودية التـي كان الشـاعر فيهـا يلتزم بقافية واحدة في القصيدة كلها ويمكن أن نكتشف ذلك من خلال هذا النموذج:

«لكني في وطني أنفيه وينفيني
يذبحني
يغتال الموعد في عيني
أعبده لكن يدميني» [١٧]

هذا النموذج يوضح لنا هذا النـوع من القافية التي يلجأ إليها الشـاعر موحـدا في الأبيات حيـث جاء الروي فيهـا هو النون ولعـل هذا النـوع هو مـا تستحسنه نـازك الملائكة في إلحاحها على ضرورة ايـراد تشكيلة واحـدة في آخر الأبيـات ويعني ذلك قافية موحدة أو مزدوجة ذات ضرب واحد.

ويتحرر الشـاعر في القافية المتنـاوبة من سلطة القـافية الموحدة فينـوع النغم بتنويع القـافية. وغالبـا ما تقتصر على المقطع ولا تتعداه كما يوضـح لنا ذلك هذا المقطع.

رأيت يارا في الصباح قرب بيتنا
يارا تفر كالتمثال من أمامنا
يارا تنكس الرأس وتمطر الأنهار
لكنها قد رفعت لي رأسها
رأيت في نظرتها انكسار
حدقت في خلقتها كأنني أعرفها
وحدقت في سحنتي كأنها تعرفني [١٨]

ويـوضـح هـذا المقطع أن القـافيـة في الشطريـن الأولين جاءت متتـالية (بيتنا أمـامنا)، بينما جـاءت الثانية والثـالثة والرابعة متناوبة، ويمكن اعتبار القافية الأولى والثالثة قافية واحدة مـع تنويـع حرف الـروي لأن الضرب جاء فيهـا على صورة (فعو).

وإذا انتقلنـا الى القافيـة المرسلة فـإننـا نجدهـا ترتبـط بـالبيت الشعـري غير التام مـوسيقيا كما يتضـح ذلك مـن خلال هذا النموذج.

«عابرا نحو نبعك إني رحلت وطوفت كل..
البلاد، عن الوهج الساحلي بحثت وعدت أشيل
الاياب..» [١٩].

ولعل هـذا النموذج يوضـح لنا ذلـك حيث لا ترتبـط قوافي هذه الأشطـر بقوافي اشطـر أخرى إلا أن الشـاعر يعـرف ايقاع القافيـة بقافيـة داخلية تتجلى في تكراره لصيغ صرفيـة واحدة مقفـاة (التاء المبسـوطة) وذات تـوازن صـوتي وهي (بحثت، عدت، رحلت ، طوفت) مما يمكن الأبيات ايقاعا معوضا للقافية.

وينبغي الاشـارة في الأخير الى أن هاته الأنواع مـرتبطة فيما يتعلق داخل القصيدة.

٣ – الوزن :

في دراستنا لهذا العنصر الهام الذي يشكل الاساس الذي تقوم عليه موسيقية القصيدة وجدنا الشاعر ينتقل من نظام الشطرين ويتخذ من التفعيلة الواحدة المتكررة أساسا يبني موسيقى قصائده على منواله، وشكلت التفعيلة بذلك أساس الوزن، لذلك نجده تحرر من عدد التفاعيل التي كانت قواعد القصيدة العمودية تلزمه بها، فيستخدم العدد الذي يريده ويمكن أن نستشف ذلك من خلال النموذج التالي:

«أنا وجه هذي المدينة قلب المدينة عين المدينة
وبيروت في شفتي ودمشق الحزينة
وبغداد صارت لرأسي وسادا
أنا لست دا دا » (٢٠)

فالشاعر هنا لا يلتزم بطول معين أو عدد محدد من التفعيلات فهو ينظم هذه الأشطر على النسق الآتي:

فعولن فعولن فعول، فعولن فعول فعولن فعولن

فعولن فعول فعول فعولن فعولن

فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولن

يستخدم هنا سبع تفعيلات من المتقارب (فعولن) ومختلف صورها في الشطر الأول أما الثاني فيورد فيه خمسا، أما الثالث فأربع تفعيلات وأخيرا الرابع تفعيلتان، هكذا يسير في باقي الأشطر حتى نهاية القصيدة بعدد معين من التفعيلات.

نخلص إذن الى أن الشاعر لم يستبق من نظام القصيدة العمودية الى تلك الوحدة الصوتية والايقاعية ـ التفعيلية ـ وهي أساس النظام الصوتي الذي يقوم الشاعر بتكراره.

وسنقوم في دراستنا هذه بتناول أوزان الاضرب أو التشكيلات كما تدعوها نازك الملائكة ثم البحور التي يوظفها الشاعر وأخيرا أوزان التفعيلة.

أ – التشكيلات :

خلال دراستنا للبيت الشعري رأينا أن الشاعر يستعمل نوعين من الابيات التامة من الناحية العروضية وغير التامة، وهذا يؤثر ولا شك على الاضرب التي تأتي هي الأخرى تامة أو ناقصة.

فالتشكيلة التامة قد تكون موحدة كما نلمس ذلك من خلال هذا النموذج:

«أحفروا لي هناك
قرب دير الملاك
حفرة وأملأوها نبيذا وتمرا وقات
وادفنوا جثتي في طريق البنات
تحت زيتونة حزنها في العروق» (٢١).

فالشاعر في هذه الأشطر حرص على وحدة الاضرب حيث جاءت صورتها الموسيقية على وزن (فاعلان) وهذا النوع هو ما تدعو إليه نازك الملائكة بقولها «وإنما ينبغي أن تستقل كل القصيدة بتشكيلة ما وأن تمضي على ذلك لا تحيد عنه الى آخر شطر فيها» (٢٢) ويعني ذلك أن على الشاعر أن يوحد بين أضرب الابيات جميعها. ونجد أن الشاعر عزالدين المناصرة يخلص في قصائده لهذا النوع الا أنه لا يلتزم به في كامل القصيدة وقد ترد الاضرب تامة أيضا لكنها غير موحدة حيث يلجأ الشاعر الى تنويعها كما يوضح ذلك المثال التالي:

«قلبي من بلد ... وحبيبي من بلد آخر
لكنا نتقابل في بحر الأيام
شنقوني يا حبي ... ما سألوني شيئا
قبل الاعدام» (٢٣).

في هذا النموذج نجد أن الأضرب جاءت غير موحدة إذ نجد البيتين الأول والثالث يشتركان في ضرب واحد على وزن(فعلن) أما الثاني والرابع فيشتملان على ضرب واحد على وزن (فعلان) ونشير هنا الى أن التشكيلة التامة مرتبطة بالبيت التام من الناحية العروضية. أما التشكيلة غير التامة فترتبط بالابيات المدورة كما نلمس ذلك من خلال هذا النموذج:

«أيا مدموزيل
رأيتك في الحلم صافية الذهن
طائشة الشعر كنت أسير وطيفك
يا حلوتي قد تراقص في أدمعي مثل فلة» (٢٤)

حيث نجد التفعيلة الأخيرة في البيتين الأول والثاني على وزن (ف) فكانت بذلك ناقصة لان البيت بقي وقفة عروضية.

٢ – أما فيما يخص البحور التي يوظفها فإنها لا تخرج عن البحور الشعرية المعروفة في شعرنا القديم إلا أن الشاعر يختار منها البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المتكررة، ولعل بحر المتدارك يحتل الصدارة في نسبة توظيف البحور، يليه المتقارب ثم البحور الأخرى كالرجز مثلا، والبحور الصافية هي التي يعتمدها الشعر العربي الحديث أما الممزوجة فهي قليلة الاستعمال حيث لا يوجد من يغامر في توظيفها باستثناء شاكر السياب.

٣ - العنصر الأخير في دراستنا للوزن هو التفعيلة وقد تعامل الشاعر معها بنوع من التحرر حيث نجد في بعض الاحيان تفاعيل البيت جميعها غير تامة أو قد يأتي بعضها تاما والبعض الآخر غير تام. كما يتضح لنا ذلك من خلال هذا النموذج.

«أسد أنفي بدمي
وأطرد الذباب عن فمي
لكنه يعود للسرداب
من يمنع الذباب أن يمر في فمي
من يمنع الذباب؟» (٢٥)

حيث نجد تفاعيل البيت الثاني جميعها مزاحفة جاءت على النسق التالي :

فعو فعو فعو فعو فعو.

فحذف سبب خفيف من (فعولن) في كافة تفاعيل هذا البيت وهو الأمر الذي لم يكن معروفا عند العروضيين القدماء، أما في البيت الأول فإن التفعيلة الأولى أتت ناقصة على وزن (فعو) أما الثانية فتامة على وزن (فعولن) وقد تأتي بعض الأحيان تامة التفاعيل. كما يوضح لنا ذلك هذا المقطع:

«أنا الشوق داد، أنا الحب دادا
أنا الحزن من يحتويني
أنا الصدق من يشتريني» (٢٦)

حيث نجد الشطر الأول يتألف من أربع تفعيلات من المتقارب (فعولن) تامة ونفس الشيء بالنسبة للشطرين المواليين حيث يضمان ثلاث تفعيلات تامة.

٤ - الايقاع الداخلي :

تحدثنا عن عنصري الوزن والقافية ودورهما في تحقيق الايقاع في النص الشعري، إلا أن هذين العنصرين لا ينفردان بتحقيق ذلك إذ توجد عناصر أخرى تنبع من داخل القصيدة لا من خارجها فقط، توكل لها نفس الوظيفة بالاضافة الى العنصرين السابقين اللذين يشكلان ايقاعا جاهزا.

من هنا تأتي أهمية الايقاع الداخلي الذي يتحقق انطلاقا من عناصر أخرى مختلفة، يقول الياس خوري في هذا الصدد «إذا كان الايقاع صفة ملازمة لكل عمل شعري، إذ لا يستطيع الشعر أن يقدم نفسه دون ايقاعية لها ثوابتها، فإن الايقاع يتبع مبدئيا حركة القصيدة، يتشكل بوصفه أحد عناصرها الداخلية» ويضيف قائلا «لكل قصيدة ايقاعها أو لكل تجربة شعرية متكاملة ايقاعاتها» ويتضح لنا ذلك أن الايقاع لا ينبع من التفعيلة أو القافية فقط وإنما أيضا عبر أشكال أخرى. وإذا عدنا الى المجموعة فإننا نجد الشاعر يستند الى مجموعة من هاته العناصر أولها أسلوب التكرار وهذا الاسلوب بالاضافة الى كونه ظاهرة معنوية - إذ عن طريقه يتم التأكيد على بعض الالفاظ المكررة التي قد تكون مفتاحا لفهم القصيدة في بعض الاحيان - فإن له دلالة ايقاعية أيضا ، يقول صالح أبوأصبع بأن التكرار (ظاهرة موسيقية عندما تتردد الكلمة أو البيت أو المقطع على شكل اللازمة الموسيقية، أوالنغم الأساسي الذي يعاد ليخلق جوا نغميا ممتعا (٢٧) وسنتناول التكرار من هذا الجانب ونبدأ ذلك بتكرار الحروف وهذا ما يتضح لنا من خلال هذا النموذج:

«أن يا منزلا عند باب الخليل
أن نقول الذي لا نقول
أن تدب البراءة فينا ونخخر ينبت ...
من جذرنا عاصف فوق شط النخيل
أن يا منزلا عند باب الخليل» (٢٨)

ويلاحظ هنا كيف لجأ الشاعر الى تكرار حرف النون الذي ورد أربع عشرة مرة دون الأخذ بعين الاعتبار التنوين في «منزلا» و«عاصف» ثم حرف اللام الذي تكرر أيضا أربع عشرة مرة ، ويوظف الشاعر كذلك التكرار في هذا النموذج حيث يبرز بشكل ايقاعي:

«كانت مرارة قلبي تسيل .. ضحكت وكانت
مرارة قلبي تسيل، ضحكت وكانت مرارة
قلبي تسيل ، ضحكت رقصت تعريت
في حانة ورقصت على ضفة النهر مثل السحالي
رقصت»(٢٩)

وهنا يستخدم الشاعر الكثير من امكانيات الايقاع في الجملة الشعرية فهناك التكرار الذي يمد الشطر الأول في الاشطر الأخرى التي تليه (وكانت مرارة قلبي تسيل) كما يلجأ الى قواف تحدث ايقاعا داخليا فهناك توازن ترصيعي مقفى بين (ضحكت ، رقصت، تعريت) حيث شكلت التاء القافية الداخلية.

والشاعر فوق ذلك كله يلجأ الى التوازيات الصوتية نلمس ذلك من خلال هذا النموذج.

«أشرب حزني وحدي
أمنح فرحي غيري» (٣٠)

وكما يقول محمد العمري فإن الشعر «لا يوجد في التوازن الخالص ولأن التوازن الخالص هو نفي للايقاع، كما

أنه ليس موسيقى خالصة. ولا في التقابل الخالص لأنه رياضة ذهنية مجردة» ويضيف «فالتفاعل بين هذين العنصرين هو أحد فاعليات توليد الايقاع الشعري [٣١] وفي البيتين أعلاه نقف على توازن وزني بين (أشرب وامنح وبين حزني وفرحي ووحدي وغيري) وكتقابل دلالي بينهما (أشرب الحزن وأمنح الفرح) (وبين وحدي وغيري) كما يستعين الشاعر كذلك بمحسنات أخرى كالطباق في مثل قوله:

«كم ستكون المسافة بين الظلام وبين الشروق» [٣٢]

وهنا يدعم التوازن الطرفين (الظلام) و (الشروق) وجود تقابل دلالي بينهما قائم في التضاد، فالطباق هنا الذي يؤدي دوره في ابراز التناقض يلعب أيضا دورا ايقاعيا.

أو قد يلجأ الشاعر كذلك الى استخدام كلمات ايقاعية، نلمس ذلك من خلال قوله:

وحمحمت خيولنا والتمت العقبان

ونقنقت ضفاضع المياه في (بولاق) دقت

«ساعة عتيقة» «ومثلنا مسافرة» [٣٣]

فجاءت كلمتا «حمحمت» و «نقنقت» لتؤديا دورا ايقاعيا نتج عن طبيعتهما.

وكخلاصة لدراسة للمستوى الصوتي نستطيع القول بأن الشاعر استغل أداة هامة من الأدوات التي يقوم الشعر على أساسها وهي الايقاع وهذا ما يجعلنا ننتقل الى المستوى الدلالي ملتمسين من خلال دراسته تناول أداة أخرى، إذ أن العملية الشعرية كما يقول جون كوهن «تجري في مستويي اللغة معا : المستوى الصوتي والمستوى الدلالي» [٣٤]

٢ - المستوى الدلالي

تناولنا في دراستنا للجانب الصوتي عنصر الايقاع، باعتباره دعامة أساسية من دعائم الشعر. إلا أن هذا العنصر رغم أهميته، لا يمكنه بمفرده تحقيق الشعرية، والدليل على ذلك المنظومات النحوية والفلسفية لا يمكن ادراجها في خانة الشعر، إذ ليس لها إلا وجود موسيقي بمعزل عن المقومات الشعرية الأخرى التي تشكل جوهر الشعر.

من هنا فإن دراستنا للجانب الدلالي تهدف الى البحث عن الخصائص الأخرى التي تكسب النص سمته الشعرية، وسنتناول في هذا الاطار عنصر الصورة الشعرية وهذا لا يعني أن مهام الشعرية ووظائفها تعزى لها وحدها، إذ ليست الصورة إلا أداة من الأدوات الشعرية العديدة الأخرى، إلا أنها ظلت على مر العصور تحظى بالمكانة الأولى من لدن دارسي الشعر.

١ - أهمية الصورة

ظلت الصورة منذ القدم الى يومنا هذا تحظى بأهمية بالغة حيث يربط النقاد العرب بين الشعر والخيال، وعلى الرغم من أن مصطلح صورة لم يكن معروفا عندهم إلا أن التشبيه والاستعارة والمجاز - موضوع دراساتهم - هي عناصر يمكن أن ندرجها تحت مصطلح صورة شعرية، وإذا كانت الصورة أيضا تستخدم أحيانا للتزيين والزخرفة ويعني ذلك أنها مرتبطة بالصنعة فإن وجود الصورة لا يمكن اغفاله حتى في الشعر الجاهلي ودليلنا على ذلك قول امرىء القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنـواع الهمـوم ليبتلي

اما عند المحدثين فإن الصورة حظيت باهتمام وتمجيد من طرف الدارسين على اختلاف مناهجهم فهذا «أندريه بريتون» يمجدها قائلا : «إن تشبيه شيئين متباعدين الى أقصى حد ممكن أو حسب طريقة أخرى، مقابلتهما بشكل مباغت وأخاذ يظل المهمة الأسمى التي يمكن للشعر أن ينشدها» [٣٥] أما عزالدين اسماعيل فيرى أن الصورة الشعرية هي ميدان النشاط للشاعر تبرز فيه موهبته الشعرية [٣٦] وذهب «إزرا باوند» الى أبعد من ذلك في تمجيده لها، فهو يرى أن ابتكار صورة واحدة طوال حياة بكاملها هو أكثر أهمية من كتابة مؤلفات فخمة [٣٧] ليست هذه إذن إلا شواهد قليلة من الشواهد التي ترى في الصورة مقوما أساسيا للشعر.

٢ - مصدر شعريتها:

إذا كان قد تأكد لنا فيما سبق أن الصورة الشعرية خاصية أساسية للشعر فإن التساؤل يبقى مطروحا حول مصدر شعريتها.

يرى «جان كوهن» بصدد حديثه عن الاستعارة أن مصدر شاعريتها لا يكمن في كونها علامة لهوس، بل مصدرها هو كونها استعارة أي طريقة للدلالة على محتوى كان بالامكان التعبير عنه بلغة مباشرة دون أن يفقده ذلك شيئا من ذاته [٣٨].

ويتضح أن الباحث عن شعرية الصورة يجدها في أسلوبها البعيد عن التقريرية والمباشرة الذي تعتمده، وليس في الابعاد المضمونية التي تنعكس فيه على اعتبار أن جميع أشكال الكلام يمكن أن تعبر عن ذلك المضمون والطريقة التي يقصدها جون كوهن هنا في هي كون الاستعارة انزياحا استبداليا وهي بذلك تمثل ما يسميه بالتنافر، إلا أن هذا الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون جعله مختلفا عن غير المعقول فإذا كان«ما يميز الكلام هو حرية التأليف» فإن اللغة أداة تواصل يستحيل أن نواصل شيئا عن طريقها اذا لم يكن الخطاب

مفهوما، ويقدم «جون كوهن» الخطط التي تسير وفقها الصورة الشعرية كالتالي[٣٩].

الدال

المدلول

المدلول ٢ الوظيفة

فالمدلول الأول يحقق التنافر لأنه لا يؤدي وظيفته داخل السياق إذا أخذنا الكلمة بمعناها الحرفي إلا أن الاستعارة تنفي الانزياح القائم لتعيد للتركيب انسجامه حين يستبدل معنى المدلول الأول، من هنا فإن الاستعارة طريقة في التعبير تقوم بتقديم فكرة معينة شأنها في ذلك شأن جميع الأشكال التعبيرية الأخرى، ونلمس ذلك أيضا عند «فرانسوا مورو» حين يقول إن الصورة طريقة في الكلام«... وسعة الصورة هي بالضبط كونها استخداما سيئا لكلمة ما لكونها ملتصقة بشيء آخر غير ذلك الذي تدل عليه بالتعيين في العادة» [٤٠] وهذا ما جعلنا ننتقل الى المحسنات التي يمكن أن ندرجها ضمن مصطلح صورة.

٣ - المحسنات التي يمكن أن ندرجها في مصطلح صورة

اذا كان دارسو الصورة قد رأوا في الاستعارة الأداة البارزة وميزوها عن باقي الصور الأخرى «لكونها برهنت دون كل الصور البلاغية الأخرى القديمة عن كونها توفر عطاء لأجل ادراجها ضمن رؤية دينامية جديدة للغة الرؤية الخاصة بالشعر الحديث [٤١] فإننا لا يمكن أن ننكر وجود محسنات أخرى تسمى صورا كالتشبيه والكناية والمجاز المرسل، ويعدد «فرانسوا مورو» تلك المحسنات قائلا «ينبغي أن نعدد المحسنات التي يمكن تسميتها صورا . نستطيع أن نميز تلك التي تقوم على علاقة المشابهة بين الطرفين ـ التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز ـ وتلك التي تجمع بين الطرفين علاقة المجاورة، الكناية والمجاز المرسل»[٤٢].

٤ - الصور المبتكرة والصور الميتة

إذا كانت الصور تحقق انزياحا على مستوى السياق فإن ذلك لا يكفي لانتاج صورة الى الصورة الميتة مثلا لا يمكن أن تحقق ذلك لكونها عبارة بلغت حد الاندراج في المعجم بطريقة لم يعد التعرف عليها واردا وبطريقة أصبحت معها بمثابة لفظة حقيقية [٤٣] وهذا يعني أن هاته الصور لم تعد تثيرنا من كثرة استعمالها ومفهوم الصورة الميتة كما يرى ذلك عبدالله راجع يدخل ضمن الاستعارة القريبة والبعيدة هو المجال الابتكاري الاستعمالي [٤٤] فالاصالة والابتكار إذن من شروط خلق الصورة الشعرية إلا أن ستيفن أولمان يرى أنه إذا كانت قمة الصورة التعبيرية قد انهكت بكثرة التكرار أو إذا ما استحالت تعبيرا جامدا أو كليشيها ، وجب تجديد شبابها لكي تصبح جديدة وحية وأحيانا يكفي السياق وحده لنفث قوة جديدة في صورة ذابلة [٤٥] ولذا كانت الوردة الميتة لا تحظى كثيرا بأهمية من طرف دارسي الشعر فإنه لا ينبغي أن نختار للدراسة الصورة الفريدة فقط كما يرى ذلك فرانسوا مورو حين يقول «.... فإنه يكون أيضا مجانبا للصواب الوقوع في الخطأ الناتج عن الصرامة المفرطة التي لاتقبل من الصور إلا ماكان مطلق التفرد والجدة ويضيف قائلا إنه ينبغي ويكفي كما يقول ستيفن أولمان «للصورة أن تتوافر على نضارة معينة» [٤٦].

٥ - وظيفة الصورة الشعرية

إذا كنا في كلامنا العادي نريد إيصال فكرة معينة دون أن نقصد إحداث تأثير ما فإن الصورة الشعرية على عكس ذلك طريقة في الكلام نسعى من خلالها للتعبير عن الافكار والانفعالات عن طريق الايحاء قصد التأثير . فالشعر إذن لا يعني بـ «دلالة المطابقة» لأن المدلول الأول للكلمة الاستعارية مثلا لا يمكنه تحقيق ذلك لأنه انزياح من اللغة، وتبقى «الدلالة الايحائية» في المستوى الثاني، أي حين نستبدل معنى المدلول الأول وننفي الانزياح القائم ، ويعبر جون كوهن عن ذلك قائلا: ينبغي أن يفهم بوضوح أن لدلالة المطابقة ولدلالة الايحاء نفس المرجع ولا تتعارضان إلا على المستوى النفسي فدلالة المطابقة تشير الى الاستجابة العقلية ودلالة الايحاء تشير الى الاستجابة العاطفية مصاغتين في عبارتين مختلفتين عن نفس الشيء [٤٧] فالصورة إذن كباقي الاشكال التعبيرية الأخرى لها محتوى معين إلا أنها تسعى الى تحقيق أثر معين لدى المتلقي لا يمكن أن تحققها اللغة التقريرية المباشرة كاللغة العلمية مثلا.

٦ - الصورة والسياق:

إذا كانت الصورة جزءا من التجربة وبنيان القصيدة ، فإن دراستنا بمعزل عن السياق الذي وردت فيه يبدو أمرا مستحيلا إذ ليست الصورة زخرفا زائدا بل تؤدي ما تؤديه الصور الأخرى في القصيدة ، فالسياق اذن هو الذي يمكننا من معرفة ما إذا كانت الصورة أصلية أم لا، فإذا كان عدم الانسجام بين الطرفين لا تبرره مقتضيات السياق، فإننا سنحصل على صورة غير متناسبة [٤٨] والسياق فوق هذا هو الذي يمكننا من ضبط الصفة المختارة بالقصد حين نواجه كلمة استعارية ما، كما يمكنه أن يمهد لنا ما نفهمه من الصورة الشعرية ، ومن ضبط الكلمة الغريبة عن السياق، وكما يقول ستيفن أولمان «أن الدور الذي تلعبه الصورة في بنية العمل الأدبي لا يمكن أن يتوضح إلا إذا درسنا الصور» في وظيفتها ضمن خطاطة المجموع يعني في سياق العمل في كليته» [٤٩].

انطلاقا من هذا التقديم الذي حاولنا فيه إضاءة بعض الجوانب المتعلقة بالصورة الشعرية فإننا سنحاول تناول بعض النماذج بالتحليل محاولين الكشف عن المعاني التي تعبر عنها والأساليب التي بنيت على أساسها.

النموذج الأول :

«ومن أين في الصحراء سنأتي لكل الأحبة...
بالماء والرمل كل القبور هنا تطلب الماء والرمل...
كل القبور هنا تشتهي ذرة من تراب النخيل...
ويافا وتشتاق أن يرحل القبر من ...
هذه المدن الساكنة» (٥٠)

نقف في هذه الأبيات على مجموعة من الصور أولها (القبور هنا تشتهي) (والقبور هنا تطلب) (وتشتاق) وهي هنا استعارات في أفعال جاءت غريبة عن السياق، مما جعلنا أمام تنافر حيث إنها ــ أي الأفعال ــ تتطلب فاعلا يكون انسانا وحيا، مما أكسب القبور صفة انسانية حيث شخصت ومثلت انزياحا عن الكلام العادي ينبغي نفيه لنعيد للتركيب انسجامه حتى لا يبقى كلاما لا معنى له وتفقد اللغة مصداقيتها باعتبارها أداة تواصل ومن هنا فإن من الأفعال المستعارة لا يمثل إلا أداة لمدلول أول يتطلب مدلولا ثانيا ويمكن عرض الصورة على الشكل التالي :

	عرض الانزياح	نفي الانزياح
الدال	المدلول (١)	المدلول (٢)
تطلب تشتهي تشتاق	تطلب تشتهي تشتاق	الافتقار الى الشيء

فإذا اكتفينا بالمدلول الأول فإن التركيب سيبدو متنافرا، ذلك اننا أمام تعبير منحرف يجعلنا لا نتصور أفعالا انسانية تصدر عما هو غير انساني أما حين ننتقل الى المستوى الثاني فإن التركيب يتغير إلا أن هذا التغير لا يتم إلا لأن بين المدلول الأول والثاني علاقة أساسية هي (نقص في شيء ما) فالقبور ينقصها الماء والرمل وتراب الخليل. ولا تدل هاته الأفعال فقط عن النقص بل يمكن أن تمدنا بمجموعة ايحاءات : يمكنها أن توحي بالغربة (تشتاق) أو الحزن (تشتهي) أو الضياع (تطلب الماء والرمل) وفي تشخيص الشاعر للقبور ايحاء باعتبار الشهداء أحياء وليسوا أمواتا كما أن الفعل المستعار هنا أتى في المرتبة الثانية بعد الفاعل مما أحدث انزياحا على المستوى التركيبي بحيث يكون الفعل في الجملة العربية صاحب الصدارة يأتي بعده الفاعل ثم المفعول يجعلنا نقول إن الشاعر أراد التركيز على القبور بدل الفعل الذي تقوم به ، وإذا ما حاولنا أن نعيد الصورة الى كلام عادي فإن الشاعر أحس بالمرارة الناتجة عن ضياع الجثث وسط الصحاري بدون رعاية وتعلن لو أنها دفنت في الوطن بدلا من أرض النفي.

النموذج الثاني:

«فقد قتلوك أمام العيون وقالوا بأن الحريق
يذيب الحديد وتصفر منه العروق
لقد كذبوا أنها النار حزن توهج من وردة...
فانطفت في انتظار الشروق» (٥١)

في هذا النموذج نصادف من الصور منها ما ترتبط الكلمة بالشيء الذي تشير إليه بعلاقة المجاورة، أو بعلاقة المشابهة، الأولى تتمثل في كلمات «العيون» والعروق فهما كلمتان مجازيتان : المجاز المرسل حيث ذكر الشاعر الجزء وأراد به الكل ويمكن أن نمثل لذلك بالرسم التالي:

الدال	المدلول الأول	المدلول الثاني
«العيون»	«العيون»	الناس
«العروق»	«العروق»	

فالصورتان هنا قائمتان على المجاز المرسل، حيث ذكر الشاعر جزءا من أجزاء الجسم وحقق بذلك التنافر اذ لا يمكن أن نتصور مثلا أن الأثر الذي يخلفه القتل تنعكس آثاره فقط على العروق، لكن هذا التنافر لم يكن سوى الطريق الوحيد الذي يؤدي الى الدلالة المقصودة بطريقة شعرية حقا إذ لا مجال لهذه الطريقة داخل الكتابة النثرية العادية التي تتميز بشفافيتها وقابليتها لتبليغ المعنى بعيدا عن أي انزياح عما هو غير منطقي إلا أن كلمة عيون «عروق» رغم كونها تدل على الانسان فإنها مع ذلك تظل مشحونة بعدة معان ايحائية كأن نقول إن العيون هي الحاسة الأولى التي نتلقى بها العالم الخارجي وتظهر عليها ملامح الحزن والخوف والفرح، أما العروق فهي العنصر الذي تظهر عليه حالة الخوف حين يخلو من الدم، وإذا كانت هاتان الصورتان قائمتين على المجاز المرسل فإن الصور التالية بناها الشاعر على أساس الاستعارة والكناية ويمكن تحليلها في الرسم التالي:

	عرض الانزياح	نفي الانزياح
الدال	المدلول (١)	المدلول (٢)
تصفر منه العروق	تصفر منه العروق	يثير الخوف
الحريق يذيب الحديد	الحريق يذيب الحديد	اضعاف الشيء القوي

فالصورة الأولى قائمة على الاستعارة الفعلية وهي استعارة غياب حيث لم يظهر سوى الشيء الدال (أو المدلول الأول) وغاب الثاني وهي بالتالي صورة لأنها غريبة عن السياق إذا أخذناها بمعناها المعجمي المتعارف عليه إلا أن الاستعارة هنا جاءت لنفي الانزياح حين عوضت الفعل (تصفر) باثارة الخوف . والخاصية التي تجمعها هي كون المدلول الأول ينتمي الى المدلول الثاني بحيث إن اصفرار العروق أثر من آثار الخوف، أما «يذيب الحديد» فهي عبارة عن كناية جاءت كمنافرة هنا إذ أن الحريق من خصائصه أن يذيب الحديد لكن ما الحاجة الى ادراجه هنا؟ فهو يبدو غريبا اذن عن السياق وبذلك شكل انزياحا عن الكلام العادي الذي يحترم قواعد الكلام، إلا أننا بفضل المدلول الثاني نفك ذلك التنافر حين نعتبر عبارة «الحريق يذيب الحديد» كناية عن اضعاف الشيء القوي وهي الصفة المشتركة بين المدلولين الأول والثاني إذا اعتبرنا الحديد جسما صلبا وعنيدا فإن النار تضعفه كذلك فإن للحريق درجات القوة، فليس كل حريق بقادر على فعل (الاذابة) ويمكن انطلاقا من السياق أن توحي هاتان الصورتان بمجموعة من الايحاءات فالقتل تم أمام الناس ومن خلاله أراد الاعداء قتل وإثارة الخوف واليأس في النفوس لكي لا تواصل طريقها في سبيل التحرر والكرامة . أما إذا انتقلنا الى الصور الأخرى فإننا نجدها مترابطة فيما حيث شكلته مجموعة، الصورة الأولى هي (النار حزن) استعارة حضور إذ أن الطرفين حاضران، فاسند الحزن الى النار مما جعلنا أمام تطابق بين شيء مادي (النار) وشيء معنوي «الحزن» جعل طرفي الصورة متباعدين، فما الخاصية التي يشتركان فيها؟ إننا نستطيع القول إن المدلول الثاني أثر من آثار المدلول الأول النار، فصور الشاعر الأثر الذي يحدثه الشيء بدل الشيء نفسه أي النار أو القتل. أما الثانية فهي مجسدة في استعارة اسمية هي (الوردة) بحيث إن هذه الكلمة لا تشير الى ذلك النبات الجميل الا في المستوى الأول أي حين نكتفي بالمعنى المعجمي للكلمة وكانت بالتالي غريبة عن السياق أي أنه لا يستدعيها، أما إذا انتقلنا الى المستوى الثاني أي الاستعارة فإن معادل الوردة المعجمي لا يعود قائما حين نستبدله بمعنى آخر ولكي يتضح ذلك نعرض الصورة على الشكل التالي:

الدال	المدلول الأول	المدلول الثاني
الوردة	الوردة بمعناها (المعجمي)	«فتاة»

ونلاحظ كيف تم الانتقال من المدلول الأول الى الثاني، فنعيد للتركيب انسجامه، الا أن هذا الانتقال ليس مجانيا، إذ توجد بين الوردة والشابة خاصية مشتركة، فالعلاقة هنا هي المشابهة مما جعلنا نقف أمام الاستعارة ، ويمكن القول أن تلك الخاصية هي الشباب والنضارة والجمال وغيرها من الخصائص على اعتبار أن الورود تزهر في فصل الربيع وهذا الفصل درج الناس على اعطائه دلالة الشباب فنقول: ربيع العمر ونعني بذلك الشباب كما نقول خريف العمر ونعني بذلك الشيخوخة ، ويمكن أن توحي كذلك بالبراءة، إلا أننا لن نصل بعد الى ما يجمعها الا إذا أتممنا دراسة باقي الصور الجزئية في هذه الصورة المركبة فنقف على استعارة فعلية تمثلت في فعل (انطفت) الذي لا يدل على المعنى المعجمي أي الانطفاء فتم الجمع بين شيئين، أي شيء قابل للقيام بذلك الفعل (الوردة) وشيء يقوم به فعلا كالنار مثلا، ويمكن فك هذا الانزياح حين نعوض كلمة «انطفت» بكلمة تجمعت أو انكمشت ، وهذه الكلمات تجمعها بكلمة انطفت خاصية مشتركة وهي التوقف عن الحركة والركون عن فعل ما، ومن هنا نضيف خاصية أخرى تشترك فيها الوردة مع الشابة الشهيدة هي التوقف عن الحركة الناتجة عن الحزن بالنسبة للشابة والليل بالنسبة للوردة، إلا أن هذا التوقف ليس أبديا إذ أن الشاعر يختم الصورة المركبة بصورة جزئية أخرى هي «الشروق» وهي استعارة اسمية غاب فيها طرف من طرفيها وأبقى الشاعر على طرف واحد هو الدال لمدلول أول هو تلك الظاهرة الطبيعية «الشروق» إلا إذا توقفنا عند هذا المدلول فإننا لن نقف إلا أمام تنافر ينبغي تحويله الى تلاؤم.

فنقول هو الفرح أو إعادة الحياة لحركتها ، على اعتبار أن الشروق رمز الحركة في حين أن الليل واذا كان يدل احيانا على جوانب ايجابية إلا أنه هنا رمز الصمت وانعدام الحركة، ومن هنا نضيف خاصية أخرى يمكن أن تشترك فيها الوردة مع الشهيدة فإن كانت الأولى قد انعدمت فيها الحركة أثناء الليل والشابة كذلك حين استشهد فإن الشروق هو رمز اعادة الحركة لهما معا. ومن هنا أمكننا القول أن الشاعر يرفض أن يسند الموت والنهاية للشهداء حيث يعتبرهم أحياء، نخلص إذن من دراستنا لهذا النموذج الذي يشكل صورة مركبة أن الصور التي شكلته عبرت عن معان على طرفي نقيض، حيث استنتجنا من خلال الصور الأولى أنها تعبير عن رأي الأعداء الذين يعتبرون القتل بمثابة النهاية وحافز على الخوف واليأس وقتل العزيمة، أما الصور الأخرى فإننا انتظرنا منها عكس ذلك حين جاءت بعد عبارة «لقد كذبوا إنماء» التي مهدت لما سنفهمه فيما بعد فجاءت الصور الأخرى لتقول إن القتل يثير الحزن لكنه أيضا حافز على الصمود (الشروق) أو النظرة الى المستقبل

نظرة أمل إذ (لابد لليل أن ينجلي).

وبذلك صارت هاته الصورة جزءا من بنيان القصيدة ككل حين أدته وظيفة أسندت لها ولم تكن بالتالي مجردة زخرفية زائدة أو أنها سعت لتكون جميلة فحسب.

النموذج الثالث :

«يا نساء القبيلة أرضعن أطفالكن أناشيد
عن سالف العهد عن أنهر الذبح عن رمل
صحرائهم حين ذروا الرماد بتلك
العيون الجميلة (٥٢)

فالصورة هنا متمثلة في التركيب التالي (يا نساء القبيلة أرضعن أطفالكن أناشيد) وأساس التنافر هنا هو كون فعل (أرضعن) لا يمكن أن يكون له مفعول به سوى الحليب وفاعل هو المرأة، أما هنا فالمفعول به هو أناشيد مما أحدث خطأ في الاسلوب إلا أن هذا الخطأ ممكن التصحيح حتى يبقى مختلفا عن غير المعقول، ومن هنا فإن الصورة في استعارة فعلية يمكن أن نعرضها على الشكل التالي :

	عرض الانزياح	نفي الانزياح
دال	المدلول الأول	المدلول الثاني
ارضعن	ارضعن غير منسجمة مع السياق	لقنّ

فالانتقال من فعل أرضعن الى فعل لقنّ تم انطلاقا من الخاصية المشتركة بينهما وهي : الامداد بالشيء وبفضله أمكننا أن نعيد للكلام انسجامه إلا أن كلمة ارضعن تظل مع ذلك مشحونة بظلال من المعاني والايحاءات جعلت الشاعر يفضل وضعها بدل فعل لقنّ فالرضاعة هي أول غذاء يتلقاه الطفل وبه يقوى على مواصلة الحياة فيه، من هنا يمكن القول أن الشاعر أراد بفعل أرضعن أن تقوم النساء بتلقين الأطفال للآلام التي مرت بآبائهم لمواصلة الطريق التحررية والثأر لذويهم ومما يزكي ذلك أن مصطلح القبيلة مصطلح «جاهلي» حيث الارتباط الوثيق بين أفرادها والثأر لمن يمس منها، ونشير هنا الى أن الشاعر يستعمل بالاضافة الى كلمة قبيلة «كلمات من التراث العربي» كالسيف والخيل والنوق والقوافل الخ، وبالاضافة الى الانزياح الذي تحقق على المستوى الدلالي فإنه أيضا تحقق على المستوى التركيبي حيث ترك فعل (أرضعن) الصدارة للفاعل النساء ولعل الشاعر بذلك أراد التركيز على النساء باعتبار المرأة أول مدرسة يمكن أن يتعلم الطفل منها الشيء الكثير، ويمكن في الأخير أن نخرج من هذه الصورة بمعان عديدة كالأمل في أطفال المستقبل وشبابه والرغبة في الثأر للشهداء.

النموذج الرابع:

«يا نساء الحنين
يا نساء التمزق قبل الوصول الى النهر
كان لنا فتية من كروم الخليل
حزنهم من حفيف الشجر
موتهم يزرع الأرض خصبا لجيل» (٥٣)

فالصورة في البيت متمثلة في فعل «يزرع» الذي يبدو غريبا عن السياق إذ أنه يتطلب فاعلا كالفلاح مثلا أما هنا فإن الفاعل هو «موتهم» مما أحدث تنافرا في التركيب إلا أن الاستعارة تحوله الى تلاؤم حين نبحث عن مدلول ثان للمدلول الأول يزرع وإلا بقي الكلام منحرفا لا وظيفة له حيث لا يمكن قبول تشخيص الموت بإسناد أفعال انسانية إليه ومن هنا فإن فعل يزرع ما هو إلا مدلول أول لمدلول ثان هو - انطلاقا من السياق - تحفيز على مواصلة النضال من أجل العودة الى الوطن ومما يؤكد ذلك وجود كلمة حنين تمزق. والثأر للشهداء، ويمكن القول أن هاته الصورة مرتبطة بالصورة التي قدمنا في النموذج الثالث حين جاءت لتأكيد ما جاءت به الأولى وإضافة الى الخاصية التي يشترك فيها فعل يزرع ويحفز فإن الفعل الأول يوحي بالخصب والنماء والخضرة وهي كلها أشياء يمكن أن نقول عنها أنها نظرة أمل الى المستقبل.

فرغم ما يخلفه الأعداء من كلام فإن مصيرهم هو الزوال في النهاية وإذا كان الفعل قد حقق انزياحا على المستوى الدلالي فإنه أيضا حققه على المستوى التركيبي حيث قدم الفاعل وأخر الفعل ولعل في ذلك قصدا كان يكون الشاعر أراد بذلك التركيز على عنصر الموت مثلا.

النموذج الخامس

«فانقلعي عني سأعود الى بلدي
فهناك الحب ثلوج بيضاء ونار طاهرة... وسماء زرقاء
وهناك الحب الأخضر أقوى من كل الأشياء» (٥٤).

نقف في هذا النموذج على صور قائمة على التشبيه (الحب ثلوج بيضاء ونار طاهرة وسماء زرقاء) وهو تشبيه ضمني حيث اقترن الطرفان دون أن تدل على وجود التشبيه أية أداة، إننا إذا تأملنا المشبه به هنا المتمثل في الثلوج البيضاء والنار الطاهرة والسماء الزرقاء، نجد أن الخاصية المشتركة بينها هو الوضوح على اعتبار أن الثلج لونه أبيض ناصع وكذا الأمر بالنسبة لزرقة السماء أما عبارة نار طاهرة فإنها استعارة غياب حيث لم يتم التصريح بالشيء المدلول وبقي الشيء الدال وحده الحاضر وتم التصريح به بواسطة صفة

هي (الطاهـرة) التي اسندت الى النار وهـذا ما حقق انزيـاحا عن اللغة التي تسند صفات لأشياء تختص بها، ومن هنافإن صفات (الطـاهرة) هي دال لمدلول أول يتطلـب مدلولا ثـانيا يمكن القول بأنه الصدق أو الوضـوح والقوة وبذلك يدعم ما سبق، فالحب الـذي يريده الشاعر هـو الحب الصادق القوي والواضـح وقد رأى في العود الى وطنـه سبيلا لتحقيـق ذلك، كما أن الصورة الأخيرة قائمة على الاستعـارة جاءت في صفة فتم اسناد لون الى شيء غير ملون والأكثر من ذلك اسناده الى شيء غير محسوس وهـو (الحب) وتلك الصفـة لم تكن هـي المقصودة في حد ذاتها بـل أراد الشاعر أن يشير بها الى النماء مثلا فالحب عنده لن ينمو الا بالعودة الى وطنه، حيث نجد في القصيدة حديثا عن حب غير صـادق يعيشه الشاعر في غربته ويمكن أن نستشف من خلال هذه الصورة حنين الشاعر الى وطنه وأحبابه ومما يؤكد ذلك أن الشاعر ختم قصيدته بهاته الصورة التي تصور تطلعاته وأحلامه.

نستطيع القول بعـد دراستنا لهذه النماذج أن الصـور اعتمدت على التشخيص والتجسيد واسناد ألوان لأشياء غير ملونـة إلا أن الاسلوب الطاغـي عليها هو أسلـوب تشخيص باضفـاء صفات وافعـال انسانيـة على الجامد أو النبـاتي أو المجرد.

أما معاني الصور التي أفصحت عنها فقد تنوعت لتبليغ نفس المعاني حيث نجد الخيـط الرابط بينها جميعا إنها تعبير عـن واقـع مـر يعيشـه الشاعر يتمثل في النفـي والغـربـة والتعرض للقتل والاستشهـاد والتشرد والحنين وغيرها من المعاني التي تصور ذلك الواقع، إلا أن الشاعر يتطلع مع ذلك الى المستقبل بنظرة أمل ومحاولة لتجاوز ذلك الواقع ويتجلى باستدعاء معان كالصمود والايمان بالعودة الى أرض الوطن حيث لمسنا أن الصـور مـوضـوع دراستنا. تصـور الشيء ونقيضه في نفس الانسـان، أي الواقع كما هو والـواقع الذي يريده الشاعر.

خلاصة :

في ختـام دراستنا هـذه يمكـن الخروج بمجمـوعـة مـن الاستنتاجات العامة هي كالتالي

١ – إن الشعر الذي درسناه يبتعد عـن التقريـرية والمبـاشرة إلا أنه ليس مجرد زخـرفة فنية وليس عمـلا جماليا مجردا ولا تحليقا في فضـاء المجرد والمطلق على حساب الـواقعي والتاريخي واليومـي. فالشاعر ظل ملتصقا بـواقع شعبه المشرد في المنافي والمخيمات وبنضالاته من أجل التحرر.

٢ – إذا انطلقنـا مـن فكـرة كـون الشعــر ابداعـا يعتمـد على مقومـات تجعل منه شعـرا هي التـي حصرناها سـابقا في الايقاع والصورة فإن هذا الشعـر لم يغفل هذين المقومين ومن هنا حق لنا اعتباره (شعرا كاملا).

٣ – إنـه نموذج لتطـور الحركـة الشعـرية الحديثـة إذ ينتقـل الشاعر بالقصيدة مـن البيت ذي الشطرين المتساويين الى التفعيلة المتحررة ضمن أشطر متفاوتة الطول والقصر.

٤ – كما أن الشـاعر تحرر مـن سلطـة القـافية الموحـدة إذ لجأ الى أنواع عديدة منها، تتـداخل فيما بينها في قصيدة واحدة مثل القوافي الموحدة والمتناوبـة أو المقطعية أو المرسلة وهو بـذلك نمـوذج للتحولات التـي أصابـت هذا العنصر لـدى الشعراء المحدثين.

٥ – أمـا فيما يخص البحـور الشعـرية، فقـد وظـف الشـاعـر البحور الصـافية التي تعتمـد على تفعيلة واحـدة متكررة تشكـل أساس الـوزن في القصيـدة الحديثـة، ولعل أكثـر البحور استعمالا لدى الشاعر، المتقارب والمتدارك والرجز.

٦ – كما لجأ الشـاعـر كـذلـك الى تجريـب أسلـوب التـدويـر، حيث نعثـر بين الفينة والأخـرى على أبيات مـدورة تشكل مجتمعة جملة شعرية بدل البيت الشعري الواحد.

٧ – وفيما يخص الصـور الشعـريـة فقـد لجأ إليهـا الشـاعـر ليبتعـد عـن الاسلـوب التقريـري المبـاشر بغيـة ايصـال التأمـلات الشعرية عـن طريـق الايحاء وقد عدد الشـاعر الأسـاليب التـي بينت بما في تلـك الصـور مثل المجـازات والاستعارات والكنايات والتشبيهات.

٨ – أمـا عـن معجـم الشـاعـر الخاص فيستقـي مـادتـه مـن التراث العربي القديم بصفة عامة وإن كان يقحم بين الفينة والأخرى بعض المفردات الغربية.

٩ – لجأ الشـاعر الى ا(المكـانيـة) و (التـاريخ) و(الاسطـورة) بتحويل (اليومي) الى مادة شعرية. وبالتالي حقق (الحداثة والمقاومة الانسانية) دون أن يتورط في (شعارات) الحداثة (شعارات) المقاومة.

بيوغرافيا المصادر والمراجع

المصدر

– عـزالديـن المنـاصرة : قمـر جرش كـان حـزينـا (مجموعـة شعرية دار ابن خلدون ، بيروت طبعة أولى ١٩٧٤ انظر كذلك : الأعمال الشعـرية الكـاملة، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر ، بيروت ١٩٩٤ وهي النسخـة التي يعترف الشـاعر بأنه أشرف على طباعتها.

المراجع :

– أبـو أصبع صـالـح : الحركة الشعـريـة الفلسطينية المحتلة منذ ٤٨ الى٧٥ دراسة نقدية المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الاولى يناير ١٩٧٩.
– انيس ابراهيم . موسيقى الشعر مكتبة الانجلو المصرية الطبعة الرابعة.
– اسماعيـل عزالـديـن: الشعـر العربي المعـاصر قضـايـاه وظواهـره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة بيروت ط الثالثة ١٩٨٧.
– بـارون كزافييـه (الفلسطينيون شعبـا) ترجمة عبداش اسكندر دار الكتـاب

بيروت ط ١ العربية الأولية ١٩٨٧.
- خوري إلياس · (دراسات في الشعر) دار ابن رشد ط ١ الأول يناير (كانون الثاني) ١٩٧٩.
- الدباغ محمد بن عبدالعزيز : تيسير علم العروض والقوافي مكتبة الفكر الرائد فاس ط ١ الأولى.
- راجع عبدالله · القصيدة المغربية المعاصرة : بنية الشهادة والاستشهاد منشورات عيون ط ١ الأولى ١٩٨٧ البيضاء . انظر (ص ٥٥ – ١٦).
- عصفور جابر : مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) درا التنوير للطباعة والنشر بيروت ط الثالثة ١٩٨٣.
- كوهن جون · بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال للنشر البيضاء ط الأولى ١٩٨٦.
- نازك الملائكة : (قضايا الشعر المعاصر) دار العلم للملايين - بيروت — ط ٦ ابريل ١٩٨٣.
- فرانسوا مورو : البلاغة (المدخل لدراسة الصور البيانية) ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال للنشر البيضاء منشورات الحوار الأدبي والجامعي ط الأولى - فبراير ١٩٨٩.
- ورين استن وويلك رونيه : (نظرية الأدب) ترجمة محيى الدين صبحي ط ٣ ، ١٩٨٥.

المجلات :
- ابراش ابراهيم : حقوق الشعب الفلسطيني بين قوة الحق وحق القوة: مجلة الوحدة الرباط العدد ٦٤٩٦٣ س ٦ (ديسمبر يناير) ١٩٨٩ / ١٩٩٠ .
- ابوحلاوة كريم : دور المتلقي في العملية الابداعية : مجلة الوحدة الرباط عدد ٨٢/٨٣ س ٧ يوليو ١٩٩١.
- العمري محمد · بنية التوازن والتقابل قراءة في البلاغة العربية مجلة دراسات أدبية ولسانية فاس العدد ٦ ربيع ١٩٨٦.
- العمري محمد : تفاعل الصوت والدلالة في البنية الايقاعية للشعر التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي مجلة «دراسات سمائية أدبية لسانية فاس العدد ٤ شتاء ١٩٩٠.
شاكر نوري : حوار مع عزالدين المناصرة ، مجلة (كل العرب)، باريس ، عدد ٤٢٥ اكتوبر ١٩٩٠.

الهوامش

١ – جابر عصفور : مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) دار التنوير للطباعة والنشر بيروت الطبعة الثالثة ص ١٥٩.
٢ – عزالدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر وقضاياه. وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة بيروت الطبعة الثالثة ١٩٨٧ ص ١٣٤.
٣ – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة بغداد ط ٢، ١٩٦٥ ص ١٣٥.
٤ – جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال للنشر البيضاء ط ١ ص ١٩١.
٥ – عزالدين المناصرة : قمر جرش كان حزينا ، طبعة أولى دار ابن خلدون ، بيروت ، ١٩٧٤.
٦ – محمد العمري · تفاعل الصوت والدلالة في البنية الايقاعية للشعر: مجلة دراسات أدبية لسانية، فاس عدد ٤ شتاء ١٩٩٠ ص ٩١.
٧ – محمد العمري : تفاعل الصوت والدلالة في البنية الايقاعية للشعر نفس المرجع السابق نفس الصفحة.
٨ – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر دار العلم للملايين بيروت ط ٧ ص ١١٩.
٩ – صالح ابوأصبع. «الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥ دراسة نقدية» المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١ يناير ١٩٧٩ ص ٢٨٢.
١٠ – عزالدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية مرجع سابق ص ١٠٩.
١١ – عزالدين المناصرة : قصيدة «جملة واحدة قالها البحر ثم استقال».
١٢ – محمد بن عبدالعزيز الدباغ: تيسير علم العروض والقوافي في مكتبة الفكر الرائد فاس ط ١ ص ١٩٥.
١٣ – ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر مكتبة الانجلو المصرية ط ٤ ص ٢٤٧.
١٤ – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٩٥.
١٥ – عزالدين اسماعيل : قضايا الشعر العربي المعاصر قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية مرجع سابق ص ١١٣.
١٦ – رونيه ويليك وأوستن ورين: نظرية الأدب ترجمة محيى الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الثالثة ١٩٨٥ ص ١٦٧.
١٧ – عزالدين المناصرة · قصيدة كنعان صابر لن يستنكر
١٨ – عزالدين المناصرة: قصيدة توقيعات حفل التدشين.
١٩ – نفسه: قصيدة قمر جرش كان حزينا.
٢٠ – عزالدين المناصرة : قصيدة دادا ترقص على ضفة النهر.
٢١ – عزالدين المناصرة: قصيدة مزيدا من الأغاني.
٢٢ – نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر نفس المرجع السابق ص ٩١.
٢٣ – عزالدين المناصرة: قصيدة توقيعات الى السيدة ميجنا.
٢٤ – عزالدين المناصرة· قصيدة دادا ترقص على ضفة النهر.
٢٥ – عزالدين المناصرة: قصيدة توقيعات حفل التدشين
٢٦ – الياس خوري : دراسة في نقد الشعر دار ابن رشد الطبعة الأولى يناير (كانون الثاني) ١٩٧٩ ص ١٠١.
٢٧ – صالح ابوأصبع : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة المرجع السابق ص ٢٣٨.
٢٨ – عزالدين المناصرة: قصيدة قمر جرش كان حزينا.
٢٩ – عزالدين المناصرة: قصيدة دادا ترقص على ضفة النهر.
٣٠ – عزالدين المناصرة. قصيدة كنعان صابر لن يستنكر.
٣١ – محمد العمري : بنية التوازن قراءة في البلاغة العربية، مجلة دراسات ادبية لسانية فاس . ربيع ١٩٨٧ ص ٥.
٣٢ – عزالدين المناصرة: قصيدة كم ستكون الساعة ؟!!
٣٣ – عزالدين المناصرة: قصيدة جملة واحدة قالها البحر.
٣٤ – كوهن جان : بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الوالي محمد العمري مرجع سابق ص ٥١.
٣٥ – اولمان ستيفن : الصورة الأدبية للأسئلة المنهجية ترجمة محمد اتقار محمد مشبال مجلة دراسات سميائية ادبية لسانية ، فاس العدد ١٩٩٠ ص ٧٩
٣٦ – عزالدين اسماعيل:الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية مرجع سابق ص ١٢٤.
٣٧ – عن اولمان ستيفن الصورة الادبية بعض الأسئلة المنهجية مرجع سابق ص ٩٧.
٣٨ – كوهن جان بنية اللغة الشعرية مرجع سابق ص ٤٠.
٣٩ – جان كوهن : بنية اللغة الشعرية مرجع سابق ص ١١٠.
٤٠ – فرانسوا مورو البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية ترجمة محمد الولي وعائشة جرير منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي الطبعة الأولى فبراير ١٩٨٩ ص ١١.
٤١ – فرانسوا مورو : نفس المرجع السابق ص ٨.
٤٢ – فرانسوا مورو · نفس المرجع السابق ص ١١.
٤٣ – فرانسوا مورو : نفس المرجع السابق ص ٥٨.
٤٤ – عبدالله راجع : القصيدة المغربية ودلالة الايحاء تشير الى الاستجابة العاطفية البيضاء الطبعة الأولى١٩٨٧ ص ١٦.
٤٥ – ستيفن أولمان: الصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية مرجع سابق ص ١٠١.
٤٦ – فرانسوا مورو : البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية مرجع سابق ص ٦٠.
٤٧ – جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، مرجع سابق ص ١٩٦.
٤٨ – أولمان ستيفن «الصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية» مرجع سابق ص ١٠٩.
٤٩ – نفسه ص ١٠٩.
٥٠ – عزالدين المناصرة . قصيدة كم ستكون المسافة ؟!!
٥١ – عزالدين المناصرة · قصيدة كم ستكون المسافة؟!!
٥٢ – عزالدين المناصرة :قصيدة قمر جرش كان حزينا.
٥٣ – عزالدين المناصرة . قصيدة قمر جرش كان حزينا.
٥٤ – عزالدين المناصرة : قصيدة الحب لونه أخضر.



مع أومبرتو ايكو

تقديم وترجمة

عبدالرحمن بوعلي *

عندما نذكر أومبرتو إيكو Umberto Eco الباحث والكاتب والناقد الايطالي المشهور لابد أن نذكر أعماله الأدبية والأكاديمية الهامة التي تنوعت من البحث الأكاديمي العلمي الى الابداع الأدبي الى الكتابات والمقالات الصحفية.. ولا غرو في ذلك فأومبرتو إيكو كاتب متعدد الاهتمامات والاختصاصات، فقد بدأ باحثا في ميدان الفلسفة وعلم الجمال الذي يعتبر تخصصه الأصلي، ثم ما فتيء أن مال الى الأبحاث السيميوطيقية التي أسهم فيها إسهاما كبيرا سجل بها اسمه بين أعلام وأقطاب هذا العلم الجديد، كما أبدع في مجال الرواية فأصدر مجموعة من الروايات طرحت العديد من الأسئلة. إضافة الى كل هذا يمكن أن نعتبر إيكو واحدا من كتاب المقالات والأعمدة الصحفية. فوق ذلك يعتبر أومبرتو إيكو أحد الأساتذة الجامعيين الذين أسهموا في إلقاء محاضرات وفي نشر بحوث علمية لم يستفد منها المتلقي الايطالي فحسب، بل امتدت فائدتها الى المتلقي الأوروبي والأمريكي والافريقي والآسيوي والعربي، وذلك عن طريق ترجمة أعماله الى كافة اللغات.

وقد ولد أومبرتو إيكو بالأسكندرية عام ١٩٣٢، وفي بداية حياته درس الفلسفة فحصل على إجازة في الفلسفة من جامعة تورينو Torino عام ١٩٥٤ عن بحث بعنوان «المشكلة الجمالية عند سان طوماس»، ثم وجه اهتمامه - بعد أن أصبح عام ١٩٦١ أستاذا للجمالية في جامعة تورينو - الى الشعر الطليعي والثقافة الجماهيرية، وبعد ذلك تخصص في علم السيميوطيقا Sémiotique والأبحاث المتعلقة بنظريات الأدب ومنذ عام ١٩٧٥ أصبح يشغل كرسي السيميوطيقا بجامعة بولون Bologne التي ساهم فيها بخلق معهد يهتم بشؤون التواصل. وأثناء هذه المسيرة ألف أومبرتو إيكو مجموعة من الأعمال الروائية التي لفتت الانتباه وطرحت الأسئلة ومن أهم مؤلفاته النقدية: «النص المفتوح» (L'oeuvre Duverte) (١٩٦٢). «البنية الغائبة» La structure absente (١٩٧٢) و«العلامة» Le signe (١٩٧٣) و«السيميوطيقا» وفلسفة اللغة Sémiotique et phileso, du langage (١٩٨٤) و«حدود التأويل». Les limites de l'interprét. (١٩٩٠). أما في مجال الرواية فقد نشر روايته الأولى «اسم الوردة» Le nom de lardse عام ١٩٨٠ التي قضى في كتابتها خمس عشرة سنة، فحظيت بنجاح عالمي كبير حيث لقيت رواجا مهما ووصلت مبيعاتها الى أكثر من عشرة ملايين نسخة في أنحاء العالم، ونقلها الى الشاشة المخرج الكبير «جان جاك أنو». وأصدر في فترة لاحقة روايته الثانية «بندول فوكو» "La pendule de Foucault"، واستغرق فيها ثماني سنوات، كما أصدر رواية ثالثة هي «جزيرة اليوم الذي قبل "L'ile du jour d'avnt" التي كلفته ست سنوات من الكتابة المتواصلة وليس هذا فحسب، بل خصص أمبرتو إيكو ألبومات للأطفال من بينها «قنبلة الجنرال» و«رجال الفضاء الثلاثة»..

* شاعر وأستاذ جامعي من المغرب.

٣ ولا شك إذن أن باحثا في مثل هذا الحجم سوف يؤثر على ما هو منجز على الساحة الثقافية، بل سيكون من خلال أعماله المختلفة ومحاضراته الأكاديمية اتجاها خاصا سواء في البحث العلمي أو في الكتابة الابداعية. واذا كان من الصعب أن نتعرف – في هذا التقديم الموجز – على خصوصيات كتاباته النظرية والابداعية كلها نظرا لتشعبها واتساعها فمن الممكن – على الأقل – أن نقول إن أومبرتو ايكو باحث وروائي مثير للأسئلة ، وكما سيقدم هو نفسه (في الحوار اللاحق) فإنه يتميز بما يلي:

١ – إن إيكو يطرح اسئلة جديدة ، فهو عكس الاكاديميين التقليديين، صاحب مغامرات علمية أفضت به الى طرح نظريات أدبية جديدة وطريفة وذات قيمة علمية كبيرة ، وكل هذا تعكسه كتاباته كلها، خاصة في محاولاته في تقديم السيميوطيقا كعلم للأدب، وفي كتابيه القيمين «النص المفتوح» L'oeuvre Duverte و«النص الغائب» Le texte absent.

٢ – أن إيكو عاشق للكتابة ومغرم بها، وله آراء قيمة تتعلق بالكتابة مفهوما وممارسة. وفي هذا الصدد يقول: «اكتب لانني احب أن أكتب. والكتاب هو عشيقة تعيش معكم دون أن يعلم أحد شيئا. إنه سركم الصغير. إننا نتألم في البداية لاننا لا نعرف من أين نبدأ، ونتألم في الوسط لاننا لا نعرف كيف نجعل الحكاية تتقدم، ولكن ذلك يصبح متعة حقيقية. وحين ينتهي الكتاب لن يبقى إلا الحوارات وهي بالنسبة لي عبارة عن مأتم».

٣ – إن إيكو يعطي الكتابة كل جهده ، ولذلك فقد تستغرق عنده وقتا طويلا ويكفي أن نتذكر أنه قضى في كتابة رواياته مددا زمنية طويلة تتراوح بين ست وثماني وخمس عشرة سنة، وهو عندما يجيب عن سؤال حول طول مدة كتابة أي عمل نظري أو روائي يقول : «إنه لا يريد أن يكرر نفس الكتاب. وهو من رواية الى أخرى يغير البنية والأسلوب. ففي «اسم الوردة» رغب في تبني أسلوب كاتب الحوليات من القرون الوسطى وهو أسلوب شبه صحفي، بينما في رواية «جزيرة اليوم الذي قبل» لم يكن يعرف إن كان عليه أن يكلم شخصيته الرئيسية بلغة الباروك(...) وفي نفس الوقت لم يكن يستطيع أن يتبنى أسلوبا معاصرا، من ثمة جاءت فكرة الراوي الذي يتحدث بأسلوب الباروك...

٤ كل هذه المميزات تجعل من أومبرتو إيكو واحدا من الأعلام المشهورين الذين أثروا في الحياة الثقافية وأثروها ،. ليس في إيطاليا حيث يعيش هذا الكاتب ويعمل فحسب ، بل وفي مختلف البلدان التي وصلت إليها اعماله وابحاثه. ■

اسم الوردة

آليات الكتابة

منذ أن كتبت «اسم الوردة» توصلت برسائل كثيرة من طرف قراء، معظمهم يسألونني عن البيت الشعري اللاتيني الذي انتهت به الرواية. وأجيبهم دائما بأنه بيت مأخوذ من كتاب «احتقار العالم» لبرنار دو موريليكس ، وهو راهب عاش في القرن الثاني عشر، وأدخل عدة تغييرات على موضوع زوال الأشياء (الذي كتب عنه فرنسوا فيون فيما بعد بيته المشهور: «لكن أين ثلوج الماضي؟» وأضاف للموضوع الشائع (عظماء الماضي، المدن المشهورة، الأميرات الجميلات، العدم حيث ينتهي كل شيء بالزوال) الفكرة المتمثلة في أننا نحتفظ من الأشياء ، بالرغم من أنها تزول تزول كلها ، بأسماء فقط. ويجب التذكير أيضا أن «أبيلار» كان يستعمل عبارة «ليست هناك وردة» كمثال كي يبرز الى أي حد تستطيع اللغة أن تتحدث عن الأشياء الزائلة تماما مثلما تتحدث عن الأشياء غير الموجودة.

بعد هذا، أترك القارئ يستخلص النتائج التي يريدها، لاني أعتقد أن الروائي ليس مرغما على تقديم تأويلات لعمله، وإلا فلا فائدة من كتابة الروايات، ذلك لأن هذه الروايات هي بالأساس آلات لتوليد التأويل غير أن هذا الكلام الجميل الذي يكشف عن براعة يصطدم بحاجز لا يمكن تحاشيه ، وهو أنه ينبغي أن يكون للرواية عنوان.

والعنوان هو ، للأسف ومنذ اللحظة التي نضعه فيها، مفتاح تأويلي، وليس باستطاعتنا أن نفلت من الايحاءات التي يولدها عنوان «الأحمر والأسود» أو «الحرب والسلام». فالعناوين التي يحترمها القارىء أكثر من غيرها، هي تلك التي تقتصر على اسم البطل الذي يمنح اسمه للكتاب. مثل «دافيد كوبرفيلد» أو «روبنسون كريزويه» ثم إن الاستناد للبطل الذي يمنح اسمه للكتاب يمكن أن يشكل تدخلا مفرطا من قبل المؤلف. إن عنوان «الأب جوريو» يوجه الانتباه الى شخصية الاب المسن، بينما تسرد هذه الرواية ملحمة راستينياك أو فوتران إلياس كولان أيضا. ربما كان يجب على الكاتب أن يكون نزيها في عدم نزاهته مثل الكسندر دوما مؤلف «الفرسان الثلاثة» التي تروي قصة أربعة فرسان ، لكن هذا شيء استثنائي لا يتجرأ عليه المؤلف إلا خطأ.

وفي الواقع ، كان لروايتي «اسم الوردة» عنوان آخر وهو «دير الجريمة» ، وقد تخليت عنه لأنه يلح على الحبكة البوليسية فقط، وهكذا يستطيع دون مبرر أن يدفع بمشترين غير محظوظين ، مولعين بالتاريخ والأحداث الى الانقضاض على كتاب قد يخيب ظنهم، لقد كانت أمنيتي أن أعنون الكتاب : أدسو دو ملك، وهو عنوان حيادي جدا، إذ أن أدسو هو في النهاية صوت القصة. لكن الناشرين في إيطاليا لا يحبون الأسماء الأعلام، فحتى فرمو اي لوسيا قد حور، وبالنسبة للباقي ، فإن الأمثلة قليلة جدا: «لومونيو بوريو»، «روب» أو «ميتلو» ، وهي لا تمثل شيئا بالنسبة لأفواج الأسماء الأخرى «كوزين بيت» و«باري لندن» و«أرمانس» و«توم جوني» التي تعج بها الآداب الأخرى.

لقد خطر على بالي عنوان «اسم الوردة» بالصدفة تقريبا. وقد أعجبني لأن الوردة رمز مثقل بالدلالات ، بحيث إنه فقد أو كاد يفقد في النهاية كل دلالة الوردة الصوفية ووردة عاشت ما تعيشه الورود ، حرب الوردتين، الوردة هي وردة هي وردة ، الورود ـ الصلبان، شكرا على هذه الوردة الرائعة ، الحياة في جانبها الوردي. لقد تم تضليل القارىء لذلك لا يستطيع أن يختار تأويلا، وحتى إذا قام بهذه القراءات الاسمية الممكنة للبيت النهائي فإنه حين يصل إليه يكون قد قام باختيارات غريبة ، وينبغي للعنوان أن يشوش الافكار وليس أن يوحدها.

لا شيء يطمئن مؤلف الرواية أكثر من أن يكتشف القراءات التي لم يفكر فيها والتي يوحي له بها القراء، وعندما كتبت كتبا نظرية كان موقفي تجاه القراء من نوع «قضائي» هل فهموا ما كنت أود قوله أم لا؟ أما في الرواية، فالأمر كان مختلفا تماما، لا أقول إن المؤلف غير قادر على اكتشاف قراءة تبدو خاطئة، لكنني أقول إنه مرغم في كل الحالات على أن يلتزم الصمت، فيجب على الآخرين أن يناقشوا تلك القراءة بالاعتماد على النص، وبالنسبة للباقي فإن أغلبية القراء تدفع الى اكتشاف تأثيرات في المعنى لم نفكر فيها، لكن ماذا يعني عدم التفكير فيها؟

أثناء قراءتي للمقالات النقدية التي كتبت عن الرواية، ارتجفت سعادة عندما وجدت واحدا منها (المقالات النقدية الاولى كانت لجينفرا بومبياني وللارس جوستافسن) يورد إجابة يقدمها غيوم في نهاية محاكمة التفتيش. : «ما الشيء الذي يرعبك أكثر من غيره في الطهارة؟» يسأل إدسو. «الاستعجال» يجيبه غيوم. لقد كنت ولازلت أحب هذين السطرين.

ثم نبهني أحد القراء الى أن برنار جوي قال في الصفحة الموالية مهددا مقتصد الدير بالتعذيب: «العدالة لا تتصرف بتسرع مثلما يعتقد أشباه الحواريين، وعدالة الله أمامها قرون عديدة تحت تصرفها » في الترجمة الفرنسية استعملت كلمتان مختلفتان للتعبير عن التسرع، ولكن في اللغة الايطالية نعيد كلمة «فريتا» (الاستعجال) . لقد كان القارىء محقا عندما سألني عن العلاقة التي أردت أن أقيمها بين الاستعجال الذي يخشاه غيوم وغياب الاستعجال الذي يمجده برنار . عندئذ أدركت أن شيئا مزعجا قد حدث. فالحوار بين أدسو وغيوم لم يكن موجودا في المخطوط، فقد أضفت هذا الحوار الموجز الى المسودة الطباعية أثناء تصحيحها ، لقد اضطررت لأسباب تتعلق بجودة الأسلوب الى أن أدرج ضمن النص مشهدا هاما قبل أن أمكن برنار مرة ثانية من الكلام وطبعا، حين دفعت غيوم الى كره الاستعجال (بكثير من اليقين، على أية حال، وهذا ما يجعلني أحب هذه الاجابة)، نسيت تماما أن برنار يتحدث بعد سطور قليلة عن التسرع، وإذا قرأنا من جديد إجابة برنار دون أن نفكر في إجابة غيوم، فإننا نكتشف أنها ليست سوى طريقة في الكلام، فهي تأكيد نتوقعه على لسان أحد القضاة، وجملة جاهزة مثل :«العدالة تساوي بين الجميع» إلا أن هذا الاستعجال الذي يتحدث عنه برنار يولد عندما نقارن بينه وبين الاستعجال الذي تحدث عنه غيوم ، تأثيرا في المعنى، ومن حق القارىء أن يتساءل ما إذا كانا يتحدثان عن الشيء ذاته ، أو ما إذا كان كره الاستعجال الذي عبر عنه غيوم لا يختلف عن كره الاستعجال الذي عبر عنه برنار ، النص موجود ، وهو يحدث تأثيراته الخاصة ، وسواء شئنا أو أبينا فإننا نوجد الآن أمام سؤال ، أمام إثارة غامضة، أما أنا، فإن تأويل هذا التقابل يربكني كثيرا، مع أنني أفهم أن معنى ما ، (وربما أكثر من ذلك) قد أصبح يختبيء هنا.

ينبغي على المؤلف أن يموت بعد أن يكتب كيلا يربك المسار الذي يتخذه النص.

يجب على المؤلف ألا يشرح، لكنه يستطيع أن يروي لماذا وكيف كتب. فالدراسات الشعرية، لا تصلح دائما لفهم العمل الأدبي الذي أوحى بتلك الدراسات، لكنها تصلح لفهم الطريقة التي نحل بها هذه المشكلة التقنية التي تتمثل في انتاج العمل الأدبي.

وفي نصه «تكون قصيدة» يروي إدجار آلن بو كيف كتب قصيدة «الغراب». إنه لا يقول كيف ينبغي أن نقرأها، لكنه يذكر المشكلات التي واجهها من أجل تحقيق تأثير شعري. وأعرف التأثير الشعري بأنه ما يبرزه النص من طاقة على توليد قراءات مختلفة باستمرار، دون أن نستنفد أبدا إمكانات هذه القراءات.

إن الكاتب (أو الرسام أو النحات أو المؤلف الموسيقي) يعرف دائما ما ينجزه، وما يكلفه ذلك، ويعرف أنه مرغم على أن يحل مشكلة، وربما تكون المعطيات في البداية غامضة، ومحركة ومعذبة، وهي ليست غالبا أكثر من رغبة أو ذكرى،لكن المشكلة تنحل فيما بعد على الورق، وذلك بمساءلة المادة التي يشتغل عليها الكاتب، وهي مادة تبرز قوانينها الطبيعية الخاصة، لكنها تحمل معها في الوقت ذاته ذكرى الثقافة التي تتضمنها.

وعندما يقول لنا المؤلف أنه كتب تحت تأثير الالهام، فإنه يكذب، فالعبقرية هي عشرون بالمئة من الوحي وثمانون بالمئة من «العرق»، لقد كتب لامارتين عن إحدى قصائده المشهورة التي نسيت عنوانها أنها ولدت دفعة واحدة، ذات ليلة عاصفة في احدى الغابات، وبعد موته عثر على المخطوطات والتصحيحات والنسخ المختلفة: هذه القصيدة قد تكون القصيدة التي «اشتغل» عليها أكثر من كل ما اشتغل على الأدب الفرنسي!

حين يقول الكاتب (أو الفنان عموما) انه اشتغل دون تفكير في قواعد التطور الفني، فإنه يريد فقط أن يقول إنه اشتغل دون أن يكون على علم بأنه يعرف القاعدة. إن الطفل يتكلم جيدا لغته الأم، بيد أنه يجهل قواعدها النحوية والصرفية لكن الاختصاصي في النحو والصرف ليس الوحيد الذي يعرف قواعد اللغة، لأن الطفل هو أيضا يعرفها جيدا دون أن يدري أن الاختصاصي في النحو والصرف هو الذي يدري لماذا وكيف يعرف الطفل اللغة.

أن نروي كيف كتبنا عملا أدبيا، لا يعني أن نثبت أننا كتبناه «جيدا» لقد كان ادجار آلن بو يقول «إن تأثير العمل الأدبي شيء ومعرفة تطوره شيء آخر». وعندما يروي لنا كاندنسكي أو كلي كيف يرسمان، فإنهما لا يقولان لنا ما إذا كان احدهما أفضل من الآخر. وحينما يقول لنا ميخائيل أنجلو: «إن النحت هو تحرير صورة منقوشة في الحجر من اضطهادها» فإنه لا يقول لنا ما إذا كان «بياتا» الفاتيكان أجمل من «بياتا روندانيني»، يحدث أن تكون أجمل الصفحات عن عملية تطور الأعمال الأدبية هي تلك التي يكتبها فنانون هامشيون يحققون تأثيرات محدودة، لكنهم يجيدون التفكير في عملية تطورهم الخاص: فازاري.. هوراسيو غريناو، آرون كوبلاند.

سيادة بارت

فيما سبق قامت مجلة أسبوعية بنحية هيئة هذه الندوة، ملاحظة أنه هكذا تم تذكر كاتب منسي بلا حق. إن وسائل الاعلام مهووسة بعدم الاهتمام بشيء ما، إلا إذا كان يشكل خبرا يمكن أن يشكل شهرة أو صخبا أو إصدارا، لكن، ولعدم توافر الأفضل، يمكن أن يكون إعلانا عن شيء أيضا أو تذكيرا بشخص تم نسيانه، وفي هذه الحالة فالاعلان المثير scoop يرتكز على تذكر ما تركه الآخرون.

لكن هل يمكننا حقا أن نعتبر رولان بارت من بين الكتاب المنسيين جورا؟ إذا نحن ذهبنا اليوم لزيارة مكتبات نيويورك، فإننا سنجد رفوفا بكاملها مخصصة لكتاباته فقط، فهي حاضرة في الترجمة وتظهر بإيقاع مستمر، فهناك دراسات وافية جديدة حول بارت في فرنسا وفيما بعد في إيطاليا كذلك حيث لم ينقطع أبدا نشر نصوص لبارت لم يسبق لها أن نشرت، فبارت مذكور، ويحتفي بذكراه مأسوفا عليه.

إذن ، هل نستطيع القول إنه وقع له ما كان يجب أن يقع له وهـو حي فهـو شخصيـة مجادل فيها (نتـذكـر سجـاله مـع الاستـاذ بيكار، والابعـاد الذي تعـرض له مـن السوربـون)، وحين مات أصبح شخصية مسلما بها وهـذا ما لا ينبغي لأحد أن يشتكي منه، ذلك أن يصبح شخصية مسلما بها ، هي أمنية كل شخص نـزيه وشغوف أخذ في الكتابة ولـو صفحة واحدة، فضلا عن ذلك عرف بارت من معاصريه نقدا هجائيا لاذعا. لقد تألم كثيرا، وكنت مندهشا، لأنه إذا خصص أحد هجاء بكامله للسخرية مـن لغة كاتب وحتـى من لغة أتباعـه، فهذا يعني أن المسخور منه قوي. لكـن لنتذكر كلنا الليونة والرهـافة المعذبة لبارت. لقد كـان مجروحا من جراء أن يتلهى أحد بـأشياء كان يقوم بها بيقين حذر، هكذا كان الرجل ويمكننا أن نقول عنه أي شيء سوى أنه كان منسيا.

لذا ، أريـد أن أفهم بأي معنـى أحس الصحفـي، أن بارت جسد «المتروك في الطفـل»، وسأشرح ذلك بتقسيم المفكـرين الى نمطين اثنين ، ولنتفاهـم أولا ، فالأمر يتعلق هنـا بتمييز بهدف التسهيـل، وليس لنـا أبدا نيـة وضـع تـراتبية أو تعـارض بين أبيض وأسود، أريـد فقط أن أحدد طريقتين، كـل واحدة منهما مفيدة ومقبولـة لتكون لها السيادة. فهناك المعلـم الذي يكرس حياتـه وعمله كنموذج وهناك المعلـم الذي يكرس حياتـه لبناء نماذج نظرية أو تجريبية قابلة للتطبيق.

إن بارت ينتمـي الى النمط الأول بـالتأكيـد، فهو لم يقترح أبدا خطاطات تسمح بكتابة ممـاثلة لـ«مقاطع خطاب عاشق»، بل للأعمال الأكثر نموذجيـة أكاديميا (نفكر هنا في س/ز S/Z) وهو لم يقدم نماذج تحليلية (...)

إن كتابـا مثل تشومسكـي أو كريماس ينتمـون الى النمط الثـاني، ويقترحـون نماذج للتحليل، يسلمـــونها لاتبـاعهـم، ويصوغونها بالطريقة التي تصبـح معها قابلة للتطبيق بمعزل عن النبـوغ الفردي لمن يطبقها (بـالطبع يمكن أن يكـون هناك تشومسكيـون رديئون أو غـريماسيون تـافهون مثلما هنـاك تلاميذ رديئون لا يعرفون سوى جدول الضرب).

إن معلمـي النمط الثـاني يفـرضون، سيرا على منـوالهم، تطبيـق أطـروحـاتهم ربما لتصحيحهـــا وتحسينهـا وحتـى لتحريفها ، أمـا معلمو النمط الأول فيرمون أتبـاعهم في الحيرة متحدينهـم باستمـرارية واستحـالة «التقليد» الذي لا يمكـن الخروج منه إلا إذا أنتجوا شيئا مخالفا لعمل المعلم.

إن العمل مـع معلمي النمط الثـاني يعني محاولـة تطبيق نماذجهم محليا، ويعني تصحيحها بدقة لا نهائية (...) لكن مع النمط الأول نحن دائما بدعة، وسيكون من المستحيل الا نكون بدعة.

لقد قلـت إنني لا أريـد أن أشيّـد تـراتبيات، وأكـرر ذلك، فهنـاك معلمون رديئـون من النمـط الثاني يفـرضون بشكـل دوغمائي نماذجهم، ويمنعون تلامذتهم مـن مناقشتها وهناك معلمون رديئـون من النمط الأول يطلقون العنـان لشطحاتهم الرؤيوية، ويربون أتباعهم على إجلال ما لا يمكن وصفه.

إن الممارسة التواصلية تتطابـق والممارسة الفنية، تلك هي خاصية معلمـي النمط الأول، وكثيرا ما علمنا بـارت أن المعرفة تولـد من ممـارسة الكتابـة، وليس مـن رسم بيـاني تجريدي تجري عليه التطبيقات ، مـع «نظام الموضة» جرب بـارت ، مرة واحدة على الأقل التفكير بالرسم البياني التجريدي ، لكننا نعلم جيدا أنـه كان مـرغما على القيام بـذلك ، تقـريبا كـرهان ، بـل وكضرورة أكاديمية.

هذه الخـاصية الفنيـة تسري على كتابات بارت أيضـا. وقد مـرت سنة قمـت أنا وإيـزابيـلا بيزينـي بكتـابة مقـالة لمجلة «تـواصــل» حيـث اشتغلنـا فيهـا على تـوضيــح أن بـارت السيميـولـوجـي كـان مـوجـودا قبـل كتـابــة «عنـاصر السيميولوجيا»، وبالضبط في «ميثولوجيات».

لكن إذا كان صحيحا أن بارت كـان يمارس السيميولوجيا منذ البداية ، حتى حين كان يكتب أحـاديثه، فإنه صحيح أيضا أن بارت كان يمارس الكتابة الابداعية حين كان يحرر كتيباته المخصصـة للطلبة، وهـذا شيء عـرفناه فيما بعـد بـالصدفـة، واسمحوا لي أن أستعيـد بعض الـذكريـات الشخصية . فبعـد ظهور «عناصر السيميولوجيا» في مجلة «تواصل» لم يكن في نية بارت أبـدا نشرها في شكـل كتاب. كـان يعتبرها مسـودة ملف خاصة بـالملاحظات المتعلقة بحلقاتـه الدراسية، في ذلك الـوقت كانت توجد في إيطاليا مجلة marcatre التي كانت لها الحظوة في أن تكون ضخمة بحيث تسع مقالات طويلة جـدا. طلبت آنذاك من بارت موافقته على ترجمة «عنـاصر السيميولوجيا» فوافق، لأن الأمر يتعلق بالضبط بنشرها باعتبارها أداة للعمل. (...)

حقق الكتـاب النجاح الـذي توقعنـاه ، فبعد هـذه الـواقعـة الايطالية فقط، قرر بارت اعادة نشر النص الفرنسي ، مع بعض الاختلافات الطفيفة، ثم فعل نفس الشيء مع «البلاغة القديمة».

لماذا كان بـارت يخشى أن يعرض نفسـه كمنظر ومـؤلف كتيبات؟ سأقول بطريقة مغلوطة إنه لم يكن يشعر في البداية أن نصوصـه كانـت تمرينا لكتـابة حقيقيـة، ذلك أن أثـرها كـان بالعكس أثر كتابة وبراعة استراتيجية مقنعة ، كتيبات مغلوطة، ذلك ما كانته، وقد جعلنا بـارت نعتقد أنه يعرض علينا سوسير ببرودة، في حين كـان يقلـب العـــلاقـــة الســـوسيريـــة بين السيميولوجية واللسانيات . كان يقـول لنا بأنه استعار مفهوم الايحاء (الـذي يملـك قيمـة كبيرة في تجربتـه النقـديـة) مـن هلمسليـف وذلـك ليس صحيحـا، فـــإذا قـرأتـم هلمسليف ستجـدون أن مفهوم الايحاء هـو أكثر محدوديـة ومتواضـع، فهلمسليف لم يمنـح لبارت مفهوما «قـويا» عن السيميـوطيقا الايحائية كسيميـوطيقا مضمـرة من حيـث العبارة، بـل منحه

مفهوما «ضعيفا» جدا.. والأمثلة التي يقدمها هلمسليف تخص من بين أمثلة أخرى، مسألة النطق التي يمكن أن توحي بالأصل الاقليمي. ولا يوجد أي شيء من المفهـوم «القوي» الذي أعد فيما بعد مـن لدن بـارت والذي عبر قـراءة الايحاءات تلمح إمكـانية قراءة أثـر الايديولوجيـا، وذلك مثلما يوزع مجتمع مـا، بشكل مقنع، العـلامات الأكثـر مسألة ظـاهريـا، ولقد تظـاهر بـارت بـالتكرار، وفي الواقـع فقـد كـان يمفصـل بـراعات الكتـابـة الاستراتيجية...

هـذا ما يبين لماذا بـدا لنا بـارت فيما بعد نـاكرا لتمارينـه النظريـة، ومرتميـا بجرأة في أعمال ذات كتابـة جلية ، ومـانحا بذلك الانطبـاع بأنـه تخلى عن اهتمامـاته كسيميـولوجـي في الواقع. فقد بقي وفيا دائما لموهبتـه التي لم تكن ترتكز على بناء نظام سيميولوجي صالح للاستعمال ، لكي يقول لنا باستمرار وفي كل خطوة أن هناك من حولنا مـا هو سيميولوجي ، بمعنى أننا نعيش في السيميوزيس.

إن هذا لواضح حتى في القراءات الأكثر ديداكتيكية ظاهريا للميثولوجيات، ففـي بعض تحليلاته للصورة الفوتـوغرافية ، يشرح لنا بارت ما تريد قوله هذه الصورة، والحال أن درسه لم يكن يتعلق بتاتـا بما تريد أن تقوله الصورة، بـل بما تقوله وفي نـادر الأحـوال ينتهـي بـارت (وهـو الـذي تحدث كثيرا عـن الشفرات) الى تجميـد قراءتـه داخل تقنينـات نهائية ان درسـه السيميولوجـي الذي جودل كثيرا، تركز بـالضبط على الاشارة الى أي حدث كيفما كان نوعه في العالم ، وتنبيهنا الى أنه يدل على شيء مـا. وقد كـان هذا يغضـب كثيرا فلاسفـة اللغة أصحـاب التكوين الأنجلو ــ ساكسوني الذين يتهمونـه بتطبيق مقولات لسانية على فن الطبـخ مثلا، وبقراءة ما لم يكن قد أنتـج لسانيا باعتبـاره لغة، بإمكـاننا أن نناقش بعـض التحويلات البـارتية للمقولات اللسـانية الى أنظمـة أخرى للعـلامات، لكـن يجب أن ندرك أن غايتـه كانت تنبيهنا في كل الأحوال، الى وجـود الدلالة حتى في الطبـخ ، وعلينا البحث عنها بطـريقة أو بأخـرى، حتى ولو تطلب ذلك منا إعادة صياغة الوسائل والأدوات.

لقد كـان بارت يكرر لنا أن السيميـولوجي هـو الذي حين يتجول في الأزقـة يلمح ويشم الدلالـة في الوقت الذي يـرى فيه الآخرون وقائع وأحداثا(...)إنها بالنسبـة لنا الطريقة الوحيدة لفهم مغـامراتـه اليابانيـة، فلقد وجـد بارت نفسـه أخيرا أمام حضارة لم يكن يعرف عنها أي شفـرة، وفي هذه اللحظة يشغل مهارته لكي يدرك ويقول أن هناك دلالة.

إنه لعـب محفوف بـالمخاطـر ، حيث يمشي بـارت على شفا حفرة ، لقد كان يجهل قواعد هذه اللعبة ، ومع ذلك كان يعلم أن شيئا يقال حتى في طريقة صنع علبة (...) وقد كان بارت يبتهج من المخـاطر والتناقضـات باشتغالـه على الحضارة التي ــ مع الزن zen ـ تحتفل برفض المعنى وتمجد الصمت...

لهذا بدا لـه، خصوصـا في نصـوصه الأخيرة ، أن الـوضع التفضيلي للدلالـة ، ينتمي الى الشعـر أو الى الأدب بشكل عـام. فلسنـا مجبريـن في الأدب على تعيين معنـى مـا، فنحـن نلعب بالمعنى، إن المجاز الشعـري يسربل كل قراءته لليابـان مع ذلك يستعمل بارت هذا المجاز خصوصا عندما يبين أن الشعر يوجد حتى في الحركات اليومية الأكثر سطحية..



حوار مع أومبرتو ايكو

أجرت جريـدة (لوفيجارو) الفرنسية حـوارا مع أومبرتو إيكو تنـاول عدة قضـايا ثقـافية وأدبيـة وقد نشر هـذا الحوار بالصفحة الثقافية التـي تحمل عنوان «أساطير حية» وفيما يلي ترجمة لهذا الحوار:

■ غالبا مـا يقال إن للأشخاص الملتحين شيئا مـا يخفونه أو يتسترون عليه، هل هذه الحالة تنطبق عليكم؟

– الشرط الطبيعي للـرجل هو أن تكـون له لحية، وعنـدما نحلق اللحية فإننا نقوم بإخفاء شيء معين.

■ إجابة سهلة نوعا ما.

– لي صديق حاول أن يترك لحيته تكبر، كـانت لحية قبيحة المنظر، وقد انتهى به الأمر الى حلقها لانه لم يكن يرغب أن يرى رجولته مرضية.

■ مع سـولجنتسين ، ميلر، أوجارسيا مـاركيز، تعتبرون أحد الاشخاص النادرين الذين لهم صفة كاتب دولي.

– إذا كان مـا قلتموه يعنـي أن كتبي مترجمة الى لغـات بما فيها الصينية والعـربية فإن ذلك صـحيح، إلا أنني قد لا أعرف بصراحة لماذا؟

■ لابد أن لكم وصفة جاهزة في الكتابة؟

– لو كانت عندي هذه الوصفة لكنت قد بعتها مسبقا بمبلغ ١٠ مليارات من الفرنكات. لنقل اتبعت في حياتي قاعدة دائما وهي لا ينبغي أبدا العمل على أن يصبح الشخص برتبة عقيد عندما يكون برتبة رقيب، بحيث لا يجب إحراق المراحل، إنني شخص مثابر ، وأنا أعمل بالطبع مثل غبي يكتب سطرين كل يوم، وفي كل مرة ، كما لو أنني كنت أفلاطون أو هومير، إلا أنني لا أدعي ذلك.

■ عندما تكتبون رواية تنجزون رسوما ، لماذا؟

– ذات يوم سألني صحفي أن في كتبي يحس الانسان أن ثمة فضاء. لم أعرف بما أجيبه، فيما بعد فكرت في الأمر، صحيح انني سجلت على الورق الهيكل الذي يكون «اسم الوردة» مع كل المتاهات أو التعقيدات ، فأنا أرسم الأمكنة دائما، وأنجز تصاميم ، بل إنني أرسم ملامح شخوصي.

■ هل تقومون بتحريات؟

– أجل أقوم بذلك مثل شخص مهووس. مثلا عندما أكتب: «عندما توقف القطار خمس دقائق في محطة بواتيي ، نزل الرجل يشتري جريدة. في هذه الحالة يجب أن أذهب الى عين المكان إذا كان الأمر ممكنا.

■ هل هذا الضبط الدقيق هو الذي يصنع تميزكم وتفردكم؟

– كلا ليس في الأمر ما هو أصيل ومتميز. لقد كان إميل زولا نفسه يفعل ذلك. بالنسبة لي ـ وهذا صحيح ـ أدفع الى أبعد مدى مسألة الذوق لدي بأن أكون دقيقا، وعندما أكتب أريد أن يكون لدي الاحساس بأنني موجود في وسط عائلي، بالمناسبة لدي حاسوب بامكانكم مساءلته كيف كانت السماء بمدينة «ديجون» ليلة ١٥/١٦ ابريل ١٣٢٥ ليقدم لكم خريطة السماء، إنه شيء جد عملي. هكذا إذن بإمكاني معرفة موقع القمر في هذه الليلة أوتلك وليس ذلك بارادة ، كلا بل بفأل فيما أظن ، وهذا مثل ما يفعل هؤلاء الناس الذين يكتبون وأرجلهم في الماء البارد. لست الوحيد الذي يقوم بشيء من هذا القبيل.. المخرج فيسكونتي عندما كان يقوم بتصوير شريط le Guepard كان بحاجة الى حلي حقيقية داخل القمطر، وهذا بذريعة أن هذا الأمر يساعد الممثل.

■ في المحاضرات التي ألقيتموها في جامعة هارفارد بالولايات المتحدة تحدثتم عن ساحة Saint - Salpice وباستثناء كونكم كنتم تسكنون في هذا المكان ، من أين أتاكم الانبهار بهذا الحي؟

– قرأت وصفا رائعا لهذه الساحة في كتاب là Bas لمؤلفه K. Huysmans ، ثم مؤخرا من أجل تهييء محاضرة أبديت اهتمامي مجددا بهذا الحي، وفي دراستي لرواية «الفرسان الثلاثة» اكتشفت أن اليكسندر دوما A. Dumas جعل سكن Armis بشارع سير فاندوني في حين أن الرواية تدور أحداثها في ١٦١٥ . فقد رسم سير فاندوني واجهة الكنيسة بعد قرن من ذلك، وحمل الشارع اسمه بداية من ١٨٠٦.

إذن كان أراميس يسكن شارعا لم يكن موجودا، أو لقد بدأت بدراسة المسألة عن قرب فاكتشفت أن شارع سيرفاندوني كان يسمى في السابق شارع الحفارين. والواقع انه في هذا الشارع بالتحديد كان يقيم دارتينون. كانت تلك بالنسبة لي طريقة لكي اكتشف تناقضات في حظيرة عالم من التخييل.

■ غالبا ما توصفون كرجل من النهضة وفي هذه الأزمنة حيث المجتمعات المركبة ـ لكي نتكلم مثل علماء الاجتماع ـ تسعون بالفعل الى أن تكون لكم معرفة شاملة. من بين كل المعارف التي درستم ما هو الجنس المعرفي الذي تفضلونه؟

– لو أنني ما عدت أكتب أبدا غير البحوث فإنها قد تكون لها دائما عناصر سردية ، ولو أنني ما عدت أبدا أكتب إلا روايات فإنه قد تكون لها دائما عناصر فلسفية.

■ أليست الرواية والبحث جنسين يتعايشان بشكل سيء؟

– بالنسبة لي فإنني أتعايش بشكل جيد مع نفسي، ولست الوحيد في هذه الحالة ، ثمة عديد من المنظرين أو الفلاسفة الذين كتبوا روايات جان بول سارتر مثلا.

■ أأنتم متأكدون أن سارتر كتب روايات مهمة؟

– إنه حكم نقدي. إننا نجد في التاريخ كل أنواع الشخوص مثل جوته الذي كتب روايات وقصائد وأيضا بحوثا علمية.

■ كنتم جامعيا مشهودا لكم بالتفوق والتمكن عندما جاءتكم فكرة كتابة رواية، ماذا كان الدافع أو المحرك؟

– ضعف الذاكرة، كنت قد وصلت الى عتبة الخمسين، كان من الممكن أن أقرر الصعود الى جبال الهمالايا ، لكنني فضلت كتابة الرواية، عندما كان أبنائي صغارا كنت أقص عليهم حكايات وعندما كبروا لم أعرف البتة لمن أقص هذه الحكايات.

■ مع ذلك قررتم الاستمرار في ممارسة التدريس؟

– إن روعة ممارسة التدريس هي أن يتم استفزازك كل يوم من طرف أناس يبلغون سن العشرين. إن الأمر يشبهه أكل اللحم الطري.

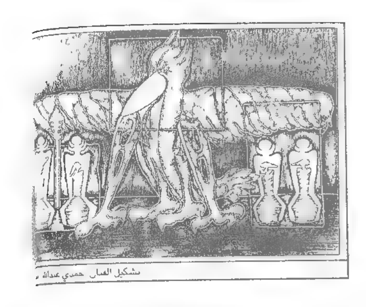
■ تجسدون الحداثة ، ومع ذلك لديكم شغف بالاخفاقية والمجتمعات المنغلقة ، ألستم في النهاية شخصا عقلانيا يتكامل داخل اللامعقول؟

– ذات يوم قيل عني إنني فولتير بيزنطي وقد أعجبني هذا الوصف. وأعتقد أنه بالامكان أن نكون من طبيعة متشككة وفي نفس الوقت أن نترك العنان للخيال والاخفائية والميتافيزيقا. وربما أشبه هؤلاء الاشخاص الذين يدخلون الى قلب برميل ليتم الدفع بهم الى شلالات نياجارا.

---

* ملاحظة : الاقوال الواردة في هذا التقديم والمنسوبة الى أومبرتو إيكو مأخوذة من المجلة الفرنسية إقرا Lire ـ عدد مارس ١٩٩٦.

العرب المحدثون وتراثهم الثقافي الشعبي


تشكيل الفنان حمدي عبدالله

عبدالصمد بلكبير *

بالرغم من أن للأمة العربية في تراثها الثقافي المكتوب، ناهيك بالشفوي، ما يعتبر رصيدا محترما جدا في العناية بظواهر وابداعات الثقافة أو الثقافات الشعبية... ان بطريق مباشر أو غير مباشر، مثل كتب لحن العامة مثلا، والتي رصدت بكثرتها وتراكمها ظواهر التطور اللغوي في الخطاب اليومي والانشاء الأدبي، وذلك غالبا في اتجاه التقارب والتقريب بين الفصيحة والعاميات وثقافاتهما، فقد مر على العرب حين من الدهر توقفوا عن تلك العناية النظرية على سبيل البحث والتأليف، في شروط تاريخية كانت كل عناية من ذلك القبيل ستحتسب طعنا في الفصحى والتفاتا عن الأخطار المحدقة بها، وبالنتيجة خدمة لأغراض السياسة اللغوية الضمنية أو الصريحة للدول والحكومات الاسلامية غير العربية والتي سادت أجزاء من الأمة العربية أو مجملها وكانت تعمل على تسييد لغتها وفي المقدمة منها كانت الدولة التركية العثمانية.

تجددت عناية العرب المحدثين بتراث شعوبهم الشفوي، بارتباط وتلازم مع بروز وتنامي ظاهرة الغزو الاستعماري الحديث، وما سبقه أو تخلله من غزو ذي طبيعة ثقافية مثل الاستشراق والمستشرقون طليعتها. وقد تم ذلك قبيل الغزو الفرنسي لمصر خصوصا (١٧٩٨) عن طريق بعض البعثات الفرنسية المختصة في دراسة وتجميع ورصد ظواهر اللغة والثقافة الشعبية العربية. وتحضرنا في هذا الصدد أسماء شهيرة وعديدة لمستشرقين رحالة، ربما كان من أبرزهم أشخاص، ما كان للحملة الفرنسية أن تقع بالشكل الذي وقعت به لولا تمهيداتهم على ذلك الصعيد، نذكر من بينهم: سفاري (١٧٧٦) وفولني (١٧٨٣-١٧٨٥) وماسبيرو (١٨٨١ - ١٨٨٦) من الفرنسيين. وروز نملر وفلوجل من الألمان وكارلايل وشولتز الأب من الهولنديين... الخ.

ومنذ بداية الحملة وخلالها، فقد اشتغل عشرات المستشرقين في نفس الميدان ولنفس الأهداف، وكان من أبرز نتائج ذلك كتاب «وصف مصر» في ستة وعشرين مجلدا، الكثير من موادها يتصل برصد وبحث ظواهر الثقافة الشعبية بمصر. ويعتبر من أهم باحثي الحملة وما تلاها المستشرق بيرسيفال الذي وضع «غراماتيق اللغة العامية» والذي يعد من بواكير كتب التقعيد لتلك اللغة وتيسير تعليمها في مدارس الاستشراق الفرنسية وهو أيضا يعتبر من أوائل ما أصدرته المطبعة الفرنسية التي استقدمتها الحملة معها الى مصر.

وإثر انسحاب الحملة (١٨٠١) أخذ الفرنسيون معهم بعضا ممن تعاملوا معهم من المواطنين الاغرار غالبا، فكانوا من أوائل المهتمين والدارسين لثقافة شعوبهم، وإن حصل ذلك في اتجاه خدمة مصالح الأجنبي طبعا.

من أوائل هؤلاء كان: إلياس بن بقطر السيوطي (١٧٨٤ - ١٨٢١) أخذ وهو في سن الخامسة عشرة من عمره ليعين مترجما للكتابات العربية بالإدارة الحربية

* أستاذ جامعي من المغرب.

الفرنسية، ثم محاضرا في اللغة العامية بمدرسة اللغات الشرقية الحية بباريس وأثناء ذلك ألف معجما لغويا مزدوجا للغتين العامية العربية والفرنسية.

وبرفقته اشتغل أيضا زميله في الهجرة والعمل: ميخائيل بن نيقولا الصباغ (١٧٨٤ – ١٨١٦) الذي ألف سنة ١٨١٢ بحثا حول قواعد اللغة العامية بمصر والشام تحت عنوان الرسالة التامة في كلام العامة.

أما ثالثهم فكان : ج.أ جوب (١٧٩٥) وعائلته. الذي اشتغل بمراكز الدراسات الشرقية الفرنسية وألف كتاب «مزيج من الأدب الشرقي والفرنسي» أورد فيه العديد من المواويل المصرية مترجما الى اللغة الفرنسية.

عقب هذا النمط من المستشرقين العرب والذين كانوا عموما من الاقباط المسيحيين، وقع احتضانهم، إن لم نقل اغتصابهم وهم بعد أغرار، ستبدأ مرحلة جديدة تميزت هذه المرة باستقدام بعض شيوخ الأزهر نفسه الى أوروبا للاستفادة منهم على صعيد التعليم والترجمة أولا ثم التأليف لاحقا فيما كان يهم الغرب معرفته من تراث شعوبهم الثقافي. من أوائل هؤلاء كان الشيخ محمد عياد الطنطاوي (١٨١٠) وقد شغل منصب استاذ اللغة العربية بمعهد الدراسات الشرقية بسان بطرسبورج لمدة أربعة عشر عاما (١٨٤٧ – ١٨٦١) وكان من نتائج رحلته تأليفه لمؤلفات تتصل بموضوعنا : «الحكايات العامية المصرية» و«بحث في اللغة العامية» وقد نال تقديرا استثنائيا من قبل دوائر الاستشراق. ثم «أحسن النخب في معرفة لسان العرب» وبه مختارات من الموال المصري.

وهناك من بين الباحثين العرب الرواد في هذا الميدان من لم يقيموا في الغرب، غير أنهم استكتبوا من طرفه وذلك من خلال الاستدعاء والحضور الى مؤتمرات الاستشراق نذكر منهم خاصة : الاستاذ محمد عمر الباجوري الذي قدم بحثا في موضوع «أمثال المتكلمين من عوام المصريين الى المؤتمر العلمي الثامن بالسويد سنة (١٨٣٩). والباحث الشهير : حفني ناصف، والذي قدم من جهته الى مؤتمر العلوم الشرقية بفيينا سنة (١٨٨٥) بحثا بعنوان «مميزات لغة العرب، وتخريج ما يمكن من اللغات العامية عليها».

وحتى هذه المرحلة. فمن الواضح أن بحوث العرب الرواد، لم تكن خالصة لوجه الثقافة الشعبية ممثلة أساسا في لغتها. فبالنسبة للأوائل كان الهم تقديم خدمة في إطار عمل وظيفي مأجور للأجنبي. وبالنسبة للأخيرين فإن هم الفصيحة في الغالب، ومقارنة العامية بها، هو الأوكد والأهم في أبحاثهما.

إن ما يمكن اعتباره مرحلة التأسيس الحقيقية للاهتمام والبحث في هذا الحقل بالنسبة للعرب المحدثين سيبدأ بالذات مع الباحث البارز الاستاذ أحمد تيمور باشا (١٨٧١ – ١٩٣٠) وهو الذي وضع جملة من التآليف في الآداب العامية، لم يقدر لأغلبها الصدور سوى لاحقا وبعد وفاته من قبل لجنة مختصة . ونذكر من بين أهمها كتاب : «الأمثال العامية» مشروحة ومرتبة على الحرف الأول من المثل» و«الكتابات العامية» وهما يجريان مجرى المقارنة مع الفصيحة . ثم كتابه: «تراجم أعيان القرن الثالث عشر وأوائل الرابع عشر» الهجري طبعا، وقد عرض فيه لنخبة من محترفي رواية الطرف والنكات ورواية الآداب العامية كعبدالله النديم وأحمد أبي الفرج الدمنهوري وحسن عبدالباسط وعلي الليثي وأحمد وهبة . كما أنجز جملة أبحاث في موضوعات خاصة ودقيقة مثل : «خيال الظل» و«اللعب والتماثيل والصور عند العرب» و«الموسيقى والغناء عند العرب». أما أهم أعماله في الموضوع فهو دون شك معجمه الكبير حول «الألفاظ العامية» والذي صدره بمقدمة ضافية حول خصائص اللغة العامية المصرية وعلاقاتها المتينة بالعربية الفصيحة.

ويعتبر الباحث العالم الاستاذ أحمد أمين (١٨٨٧ – ١٩٥٤) ممن لم يتأخر عطاؤهم الغزير على هذا الصعيد أيضا، ففضلا عن كتاباته وأبحاثه في مجال الفكر والحضارة الاسلاميين فقد ألف أيضا في موضوع التراث الشعبي قاموسا يعد رائدا في بابه حول «العادات والتقاليد والتعابير المصرية» يتحدث في مقدمته له عن منهجه فيه قائلا: «بدأت بحرف الألف، بالإبرة أذكر على الأخص عقائد المصريين فيها والأمثال التي قيلت فيها (...) واستغرق ذلك مني أربع سنوات. ورأيت صعوبات كثيرة في هذا الموضوع. فلم أكن أعتمد إلا على الذاكرة غالبا، وقد ساعدني أني تربيت في حارة بلدية تكثر فيها العادات والتقاليد» (معجم يونس ٢١).

محاولات التأسيس تلك انطبعت عموما بانجازها خارج النطاق الاكاديمي والذي توفره شروط الجامعة . فانطبعت لذلك بما ينطبع به كل عمل بحثي غير متخصص ويندرج ضمن اهتمامات الهواية لا المهنة . وإضافة الى ذلك فقد استمر فيها الانشداد الى اللغة العربية الفصحى مرجعا ومقياسا لابراز مدى البعد أو القرب، وبالتالي مقدار المقبولية والمشروعية لها. وكل ذلك طبعا ينبني على مفهوم للتراث الشعبي وللغته يعتبرهما انحرافا أو في أحسن الاحوال تتميما للتراث العربي الفصيح ولتقاليد الاسلام وأعرافه السنية.

المراجع، وحسب الأستاذ أحمد رشدي صالح، أن البحث المتخصص، الدقيق والعلمي، لم يبدأ سوى مع الدكتور فؤاد حسنين علي، الأستاذ الجامعي المختص، والذي نشر جملة مقالات متفرقة في مجلة «الثقافة» المصرية، ثم ألف بينها لاحقا في كتاب أصدره سنة ١٩٤٧ تحت عنوان «قصصنا الشعبي» ومن خلال تقويم الأستاذ أحمد صالح للكتاب فهو: يتم عن اطلاع واسع فيما كتبه المستشرقون والألمان بخاصة (...) وخير ما قرأنا للمصريين (٤٨-١).

ومن المعالم البارزة لهذه المرحلة، رسالة الدكتوراة التي تقدمت بها سنة ١٩٤٣ ونشرت في السنة التالية الأستاذة سهير القلماوي في موضوع «ألف ليلة وليلة». وبالرغم، وربما بسبب أنها مثلت باكورة الأبحاث العلمية الجامعية في الوطن العربي في موضوع التراث الشعبي، فإن د. فؤاد حسنين علي يعلق على العمل بأنه محض «عرض وتلخيص لأبحاث بعض العلماء الأجانب... لم يخل من الاضطراب وتنقصه الدقة ويعوزه التحقيق... ويقف عند ما وقفت عنده أبحاث الأوروبيين من عشرات السنين.. ومرجع ذلك النقص، عدم المران على البحث الدقيق من ناحية وقلة وسائل الفحص من ناحية أخرى» (صالح ١-٤٨).

لم يقتصر الأمر على الانجاز في مستوى التأليف، بل إن هنالك من الباحثين غير المختصين، من ساهم في لحظات التأسيس هاته عن طريق كتابة المقالات فحسب، ومن أهم أولئك نذكر أسماء علماء أفاضل أمثال: الدكتور أحمد ضيف، الذي كان له فضل السبق الى التنبيه على أهمية دراسات الآداب الشعبية العامية ولغاتها، في مقالة متميزة له تحت عنوان: الأدب المصري في القرن التاسع عشر، ونفس المساهمة كانت للدكتور شوقي ضيف الذي كتب في هذه المرحلة مقالتين هامتين في الموضوع: «الفكاهة في الشعر المصري» و«أدبنا العامي» وذلك طبعا قبل أن يصدر كتابه الموسوم بـ: «الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور» ويقصد الأدب العربي الفصيح غالبا.

كانت تلك مرة أخرى، البداية التأسيسية والأولية، وهي تتسم طبعا بكل ما يميز البدايات من ظواهر الضعف والنقص الضرورية و«الطبيعية». وفي تقويم الأستاذ أحمد رشدي صالح للمرحلة يعتبر كتاباتها «مستعجلة سطحية.. الكثير منها لا غناء فيها.. ولا يتميز بالجد والاستقصاء والدقة. باستثناء عدد قليل للغاية، مثل الدراسات الجامعية، أو كتاب «قصصنا الشعبي» أو بعض مقالات ظهرت متفرقة في المجلات بغير رابطة أو وجهة محددة...» (١-٥٢).

غير أنه مع بداية الخمسينات، وبارتباط مع التحولات التي بدأت تشهدها المجتمعات العربية والمتمثلة أساسا في انطلاق حركات التحرر الوطني الاستقلالية من الاستعمار وكذا بوادر التحولات الاجتماعية والسياسية في الوطن العربي ... ستنطلق إذن، وبالموازاة لها، حركة ازدهار ونهوض في الدراسات التراثية الشعبية، خلالها وبعدها ستبرز عدة أسماء وفي مختلف الأقطار العربية الناهضة سيكون أبرز أعلامها الأساتذة عبدالعزيز الأهواني، أحمد رشدي صالح وعبدالحميد يونس.

غير أنه من المؤكد أننا لن نستطيع في مثل هذا الاستعراض العام لتراث العرب المحدثين في حقل دراسة التراث الشعبي العربي، التعامل مع جميع ما راكموه خلال سنوات الخمسينات وما تلاها الى اليوم، بمثل ما تعاملنا به مع مرحلة التأسيس، ذلك لأن الحصاد أمسى وفيرا وعدد الباحثين وكتاباتهم تتجاوز إمكانية الحصر والتوثيق. لذا سنعمد فقط الى اعطاء نظرة أكثر شمولا واختصارا، نبتغي منها الوقوف عند الخطوط الرئيسية التي حكمت تلك الدراسات، مركزين بالأخص على ما يتصل منها بموضوع البحث، وفي نفس الوقت سنعمل على تخصيص المغرب والمغرب العربي عموما بوقفة خاصة تلي قراءتنا للساحة العربية.

إن المدخل الأوفق والأيسر للإطلالة على مجهودات الباحثين العرب المعاصرين، في ميدان دراسة الثقافة الشعبية العربية، لن يتم بغير الاعتماد على ما أنجز من ببليوغرافيات متخصصة في الموضوع.

وفي هذا الصدد، فقد لا نحتاج الى التذكير بمدى الفقر والتقصير الذي تعاني منه المكتبة العربية، وبالتالي انعكاسات تلك السلبية على عموم الثقافة والدراسات العربية. وذلك في خصوص ما يتصل بالمنجزات والتآليف الببليوغرافي. إن هذا القصور يشمل أيضا هذا الحقل من الدراسات الخاص بالثقافة الشعبية.

إن أولى المحاولات في هذا الخصوص تعود فقط الى سنة ١٩٦٣، ومن خلال أول عدد تأسيسي من المجلة العراقية الرائدة «التراث الشعبي» حيث نعثر على مقالة يتيمة في موضوع ببليوغرافية هذا الحقل من إنجاز الباحث كوركيس عواد بعنوان «الآثار المخطوطة والمطبوعة في الفلكلور العراقي» وهي كما يتضح من عنوانها مقصورة على مجال ما أنجز من بحوث أو تحقيقات ... في القطر العراقي وحده.

وبعد حوالي سبع سنوات وفي العدد الأول من نفس المجلة في سنتها الثانية، نعثر على ببليوغرافيا أخرى، من انجاز الباحث عامر رشيد السامرائي بعنوان «المكتبة

الشعبية» وهي حسب تصدير صاحبها لها بمثابة استكمال لما اعتبره ناقصا في مجهود سلفه كوركيس عواد.

وفي سنة ١٩٧٤ وفي نفس المجلة (العدد الثامن) نجد مقالة مشتركة تحت عنوان: «مصادر دراسة الفولكلور العربي. قائمة ببليوغرافية» للباحثين د. محمد الجوهري، ومحمد فتحي ع. الهادي وحشمت قاسم. وتعتبر باكورة أعمال (وحدة بحوث الريف) المتفرعة عن (المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية) بالقاهرة خلال سنتي: ١٩٧٠ - ١٩٧١.

إن هذه المقالة - النواة هي نفسها ما سيقع توسيعه وتدقيقه ليصدر لاحقا (١٩٧٨) وبنفس عنوان المقالة تقريبا في شكل كتاب ببليوغرافي ضخم (٧١٥ صفحة) ومتخصص في هذا الحقل الفتي في تاريخ البحث العلمي العربي المتخصص. والكتاب يعتبر لذلك، وحتى الآن أهم وأشمل مرجع في بابه وهو، ما سنعتمده بالأساس فيما يلي من عجالة استعراضية.

عنوان الكتاب: «مصادر دراسة الفولكلور العربي: قائمة ببليوغرافية مشروحة» إشراف: د. محمد الجوهري ومشاركة نفس المساهمين في المقالة إضافة الى: السيدة انعام عبدالجواد والأنسة وداد مرقس.

هذه القائمة اهتمت فقط بما كتب باللغة العربية تاليفا أو نقل إليها ترجمة. أما المؤلفات أو المقالات ... باللغات الأجنبية، فإنها لم تورد منها شيئا، وذلك تقديرا من المؤلفين بأنها متضمنة في ببليوغرافيات غربية. ثم إنها تورد المكتوب في الحقل بمختلف صيغه: مقالة، تحقيقا، تاليفا أو ترجمة، وسواء أكان منشورا أو مخطوطا أو مطبوعا غير منشور كالرسائل الجامعية. أما مصادرها ومراجعها فهي متعددة متنوعة وتحاول أن تكون شاملة لقوائم البحوث والدراسات والتاليف في الوطن العربي جميعه (عشرون مصدرا ببليوغرافيا) وبالنسبة للمغرب فقد اعتمدت مصدرين فقط:

١ - الببليوغرافيا المغربية لمحمد الصباغ (تطوان ١٩٥٦).

٢ - فهرس المؤلفين والعناوين لمحمد أحمد المكناسي.

وبعد تسجيل المؤلفين في المقدمة للصعوبات التقنية، المتمثلة خصوصا في ضعف وسائل العمل ومواده الأولية وكذا الموضوعية الممثلة خصوصا في صعوبة التحديد وامتناع امكانية التدقيق، ليس وحسب بالنظر لطبيعة الميدان العامة، بل وكذلك لطبيعة التاليف العربية التي يتصف أكثرها بالموسوعية وتعدد الموضوعات. وقد توصلوا في النهاية الى رصد أربعة آلاف ومائة وخمسة وسبعين (٤١٧٥) عنوانا هي حصيلة المجهودات العربية في حقل الدراسات والابداعات الشعبية العربية منذ بداياتها المبكرة والى حدود سنة (١٩٧١) وهي السنة التي وقفت عندها هذه القائمة.

وإذا كان من ملاحظات تعن حول هذا العمل الرائد، فهي بالضبط هذا التعميم لمفهوم «الفولكلور» والذي كان سببه الأساس عدم اطلاع المؤلفين المباشر على كل ما أوردوه من عناوين، وبالأخص القديمة منها كي يتثبتوا من مدى مطابقتها لمقاييس قائمتهم. وأيضا عدم التزامهم بما أوردوه في عنوان الببليوغرافيا من أنها «مشروحة». فالشرح فيها قليل جدا، إن لم نقل نادر، وهو الأمر الناتج ضرورة عن الملاحظة السابقة. وقد تخفف من الملاحظتين، الصعوبات المادية الأكيدة، وكون الشرح سيضاعف حتما من حجم التاليف، الأمر الذي سينعكس على امكانية نشره من جهة، وعلى امكانيات تداوله من جهة ثانية. اما اقصاؤهم الكتابات بغير اللغة العربية فقد نتج عنه، فضلا عن الاقصاء المعقول لكتابات المستشرقين، إقصاء أيضا لكثير من كتابات الباحثين العرب بالاخص من فلسطين ومنطقة المغرب العربي (الباحثين الجزائريين بوجه أخص).

تصنف القائمة مجال ببليوغرافيتها أربعة أصناف رئيسية، وعن كل صنف تتفرع فروع دقيقة التخصص، ويشغل صنف ما أسمته بـ«الأدب الشعبي» أحد تلك الأصناف الى جانب: ب - المعتقدات والمعارف الشعبية ت - العادات والتقاليد الشعبية ث - الثقافة المادية والفنون الشعبية فاذا نحن أضفنا بعض فرع الغناء في هذا الصنف الاخير الى صنف الأدب لأنه يتصل به. حصلنا على حوالي ربع المصنف (أكثر من ألف عنوان) هو كل رصيد العرب من الدراسات حول آدابهم الشعبية قديما وحديثا. وهو رقم ليس بالهين، خصوصا اذا نحن احتسبنا ما ينقص الببليوغرافيا أصلا، من عناوين لم يتمكن مؤلفوها من الاطلاع عليها.

وتأتي الكتابات والكتاب المصريون في طليعة الباحثين العرب من حيث عدد العناوين ولابد أن ذلك سينعكس ضرورة على القيمة النوعية أيضا. وهنا تحضرنا أسماء شتى جليلة القدر في مجال البحث العلمي في مختلف حقول الأدب الشعبي انطلاقا من موضوع اللهجات (ابراهيم انيس كمثال خاص) الى الدراسات والبحوث النظرية والتعليمية (أحمد رشدي صالح - ع. العزيز الأهواني - ع. الحميد يونس - فوزي العنتيل - محمود فهمي حجازي .. الخ) الى تحقيق النصوص التراثية (وهم كثير وجلهم

معروف متداول كاعلام في اختصاصهم) الى الدراسات الميدانية أو النصية (سعيد ع. الفتاح عاشور - فاروق خورشيد - سيد عويس - جمال حمدان - نبيلة ابراهيم - ..الخ) والى الترجمة ونخص بالذكر فيها مجموعة العمل النشيطة جدا في هذا المجال (محمد الجوهري - علياء شكري - محمود عودة - محمد علي محمد والسيد الحسيني..) وغير أولئك كثير جدا.

وفي نفس السياق فلا يجوز بحال عدم الوقوف عند مظهر آخر من أهم مظاهر الاهتمام والعناية بالآداب الشعبية في مصر خاصة، ذلك هو مجال الابداع المنطلق والمستفيد بالاقتباس أو بغيره من التراث الشعبي وخصوصا في مجالي المسرح والشعر... وتحضر الى الذهن في ذلك أسماء اعلام من أمثال: توفيق الحكيم، يحيى حقي، نعمان عاشور ويوسف ادريس والشعراء كـ"بيرم التونسي وصلاح جاهين وأحمد فؤاد نجم وسيد حجاب... وغير ذلك كثير أيضا".

وتأتي العراق في المرتبة الثانية من حيث المساهمة كما ونوعا، وبالأخص عن طريق الدور المتقدم الذي قامت به مجلتهم المتخصصة «التراث الشعبي» بإدارة الباحث لطفي الخوري والشاعر سعدي يوسف ومساهمات باحثين بارزين أمثال: طه باقر، عامر رشيدالسامرائي، ع. المجيد العلوجي وجميل كاظم مناف... الخ.

أما في الشام فإن لبنان ثم فلسطين كانتا الأكثر عناية بهذا الميدان، وذلك لأسباب خاصة في الحالتين، فالنزعات الانعزالية والغلو في البحث عن الخصوصية اللبنانية، التاريخية والثقافية ... ستجعل من العناية بالتراث والثقافة الشعبية فضلا عن البحث في الجذور الفينيقية، عما يميز المجموعة اللبنانية عن غيرها من شعوب المنطقة، دافعا ومبررا للباحثين والمبدعين، الذين يمكن الاقتصار على ايراد بعض أعلامهم في هذا المجال كأنيس فريحة ومارون عبود وجبور ع. النور ثم الشاعر سعيد عقل.

أما في فلسطين فالأمر على نقيض ذلك تماما، حيث تعتبر العناية بالتراث الشعبي أداة من أهم أدوات المقاومة والصمود بالنسبة لشعب معرض لأخطار التشتيت ومحو الذاكرة الثقافية فضلا عن المحو الجسدي.. ولذلك فقد مثل البحث في ميدان التراث الشعبي الفلسطيني حصنا من أهم حصون الدفاع عن الكيان الوطني وإبراز الهوية وتثبيت الحق وترسيخ عوامل الوحدة والصمود ويأتي على رأس المهتمين والباحثين الفلسطينيين في الموضوع أسماء أعلام كـ: بندلي صليبا الجوزي، توفيق كنعان، نمر سرحان، توفيق زياد وعزي عبدالوهاب.. الخ، وكما هو الحال في مصر والعراق فقد كان ولا يزال لمجلة «التراث والمجتمع» المستمرة الصدور في الأرض المحتلة (البيرة) رغم توالي المنع والمصادرة التي تدوم أحيانا سنتين كاملتين دور بارز في هذا المجال، وقد بدأت تصدر لأعدادها السابقة والحالية طبعات ثانية خارج الأرض المحتلة (الأردن).

أما سوريا، فيبدو أن للنزوع القومي المتشدد لحزب البعث الحاكم، تأثيرا سلبيا على بحوث جامعاتها وكتابها في هذا الحقل. ويبقى أهم الباحثين السوريين الرواد في هذا المجال: د. صلاح الدين المنجد بالأخص فيما يتصل بالتراث الشعبي العربي القديم، وقبله نعمان قسطالي (منذ أواخر القرن الماضي) وعدنان بن ذريل ومجدي العقلي وفؤاد رجائي ونديم الدرويش.

أما دول الخليج العربي، فقد أتى اهتمامها بالموضوع متأخرا، غير أنه أيضا جاء كثيفا ومدعوما من قبل الادارة السياسية بصورة استثنائية. وذلك لاحساس مجتمعات هذه الدول بحاجتها الماسة الى تثبيت خصوصياتها وما يسمح بتميزها بكل ما يتصل بتقاليدها ومأثوراتها الشعبية وفي جميع المجالات، وتنظم لذلك الندوات والمؤتمرات «الدولية» والمجلات والرسائل الجامعية... الخ. تكمن وراء كل ذلك سياسة معتمدة وممولة من قبل حكومات وجامعات تلك الدول، وفضلا عن مجلاتهم المتخصصة في الموضوع فتبرز بعض الأسماء يأتي من أهمها أحمد أمين المدني ود. محمد عبدالله المطوع (الامارات) د. محمد سليمان الحداد (الكويت). د. جهينة سلطان العيسى (قطر) ... الخ.

وتعتبر المملكة العربية السعودية أقل عناية بالمقارنة الى بقية دول الخليج بهذا المجال، وذلك غالبا لقلة حاجتها الى هذا الجانب في تأكيد مظاهر السيادة والاستقلال خصوصا وهي تعتمد لتحقيق ذلك خطابها وزعامتها الاسلامية، ويعتبر من أوائل باحثيها المختصين في هذا المجال الاستاذ عبدالكريم الجهيمان، عبدالله بن خميس - طارق عبدالحكيم محمد بن أحمد العقيلي.

أما السودان فأبرز الباحثين في تراثها الشعبي حتى الآن هو د. عبدالله الطيب وكذلك الباحث المصري شبه المستوطن د. عبدالمجيد عابدين وهو يعتبر من أهم الباحثين العرب الذي تتميز دراساته في هذا الحقل بدقة عالية وبشمولية لولا أنه مقل.

ولأرتيريا باحث مختص هو ع. الباري ع. الرزاق النجم.

لنقف إذن. وبعد هذا الاستعراض السريع للملامح العامة لمعطيات الموضوع عند أهم خلاصاتنا منه :

١ - ١ - نتيجة لاختلاف، وحتى تباين الشروط العامة الجغرافية ـ الاجتماعية والثقافية ـ السياسية لكل قطر أو مجموعة أقطار عربية عن الأخريات نلاحظ مدى الاختلاف والتباين أيضا بين منطلقات وأهداف البحث والباحثين منها في موضوع ثقافاتها وتراثها الشعبي. ومن المؤكد أننا نستطيع أن نلاحظ ذلك أيضا بالنسبة لكل قطر على حدة. كما نستطيع فوق ذلك أن نلاحظ التباين في الدوافع والأهداف بالنسبة للقطر الواحد في أزمنة تاريخية مختلفة من مسيرته الثقافية ـ السياسية . غير أن هذا سيخرج بنا عن الغرض من هذه الفذلكة. لذا سنقتصر على الملامح العامة لخصائص تلك العلاقة ، بغض النظر عن الجغرافيا وعن التاريخ.

أ - تكاد جميع الأقطار والشعوب العربية وبلا استثناء، تكون قد مرت، أو هي تمر الآن، بلحظات تاريخية ينزع فيها المجتمع ، أو فئات منه، وكذا الدولة أحيانا، نزوعات انعزالية قطرية يقع خلالها التأكيد على البحث ، في التاريخ وفي الثقافة، عما يعزز ويعطي للاستقلال السياسي لكيان المجتمع والدولة مشروعية ثقافية وتاريخية. وحيث لا يسعفهم الى ذلك تاريخهم العربي المشترك، فهم يلتجئون الى إحدى الوجهتين.

١ - تاريخ الحضارات ما قبل الاسلامية كالفرعونية بالنسبة لمصر والعاشورية في العراق والفينيقية في الشام والقرطاجية في تونس.

٢ - وعندما يقع الافتقار الى هذه «المشروعية التاريخية» أو تدعو الضرورات السياسية الى تجاهلها أو تهميشها كما هو حال المغرب والخليج العربيين في الحالة الأولى أو مصر الناصرية والعراق وسوريا البعثيين . فعندئذ يقع الارتداد والتركيز على الخصوصيات التي يتضمنها ما يسمى بالتراث الشعبي، المطبوع عادة بطابع التميز والذاتية ... اللذين تفرضهما الجغرافيا من جهة والعوامل التاريخية الخاصة من جهة أخرى.

وحتى ذلك، فليس في الأمر جديد بالنسبة لتجارب بقية الشعوب، وبالأخص منها السابقة علينا الى العصر الحديث. فأوروبا أيضا سترجع بنفس العناية والاهتمام الى ما قبل تاريخها المسيحي لتستقي من تراثها اليوناني ـ الروماني حاجاتها للانطلاق والنهوض. ثم في مرحلة لاحقة ، ومع بدايات تأسيس القوميات والدول الوطنية الحديثة،سترتد كذلك نحو تراث شعوبها اللغوي والثقافي ، تستمد منه مقومات وعناصر إعادة وحدة كياناتها على أسس موضوعية جغرافية وشعبية، تمثل بالنسبة لها ميثاق الوحدة الوطنية الجديد: الثقافي والسياسي لبناء الدولة الحديثة.

إن الطبقة الوسطى العربية ونخبتها الثقافية والسياسية ، ستعمد هي أيضا الى نفس الصنيع، حسب شروط كل منها على حدة. فهي في مرحلة حاولت استرجاع ذاكرتها الأعمق، وذلك بالرجوع الى التاريخ الحضاري لأقطارها ، الأبعد من اللحظة العربية الاسلامية ذلك كان فعل المثقفين بمصر والعراق والشام وتونس خصوصا والذي تجلى في انبعاث نزعات فرعونية وآشورية وفينيقية وقرطاجية، تمظهرت من خلال جملة كتابات وبحوث وابداعات، وبالتالي من خلال رموز ثقافية وسياسية مشهورة نذكر من بين أهمها مفكرين وأدباء أمثال : طه حسين، لويس عوض، نجيب محفوظ ... ودريني خشبة، يوسف كمال الحاج وسعيد عقل... والحبيب بورقيبة .. الخ غير أنها جميعا انتهت كاطروحات وان لم يكن كاشخاص ، الى شبه اندثار وانهزام ثقافي.

وفي لحظة لاحقة سيقع البحث، وانطلاقا من نفس الدوافع واستهدافا لنفس الغايات، التماس الخصوصية الوطنية والتميز القطري والشعبي، عن طريق التنقيب في الذاكرة والممارسات الثقافية الشعبية، فتزدهر لذلك العناية بتجميع المأثورات، واصدار المنشورات وتأسيس المجلات ومراكز البحث الجامعية والبعوث الطلابية الى الخارج ... وتأثير كل ذلك أيضا على مستوى الابداعات الفنية والأدبية في الأغنية والمسرح والقصة وفنون الشكل والحركة والسينما.

١ - ٢ - لقد كانت المعضلة الفعلية أمام الطبقات الوسطى العربية ومثقفيها في هذا الصدد هي التباس علاقات أبحاثها وأهدافها منها، بالمحاولات السابقة للاستشراق الغربي لاقتحام نفس الحقول والبحث في نفس التراث الثقافي قبل الاسلامي والتراث الشعبي، وطبعا فقد كان ذلك لأهداف لا وطنية ولا شعبية، بل لأجل تخريب الذاكرة العربية الاسلامية وعزلها قطريا عن امتداداتها القطرية الثقافية والسياسية القومية والدينية، ومحاولة طمس الذاكرة الأقرب والأبعث على المقاومة والصمود والجهاد ألا وهي الذاكرة العربية الاسلامية.

لم يهتم الباحثون العرب ، في مثل هذه الميادين عموما، بحل هذه الاشكالية وتجاوزها على مستوى التمييز في

المناهج والأهداف اعتقادا منهم في الغالب، أن نواياهم الوطنية وحدها تكفي لازالة الالتباس، اضافة الى معرفتهم المسبقة بجهل مواطنيهم لأبحاث المستشرقين المكتوبة عادة بلغات أجنبية، مضافا لذلك تغير الشروط والظروف التاريخية وبالتالي تغير وظيفة الأبحاث تلك خلال مرحلتهم عن المراحل الاستعمارية السابقة.

والحق، أن الطبقات الوسطى العربية، لم تكن سوى امتداد لشقيقاتها أو ربيباتها الأوروبية، وهي لذلك تشترك معها في جملة قواسم مشتركة اجتماعية، ثقافية - فكرية لا تسمح لها بالانعتاق عن التبعية لها فكرا وممارسة، ولم يكن خروج الاستعمار الرسمي سياسيا ليعكس خروج قيمه ومناهج تفكيره واستراتيجيته الثقافية إن في المدرسة والجامعة أو في الاعلام وما يسمى بالثقافة الجماهيرية وأجهزتها. وأكثر نخب هذه الطبقة، استقت من معينه وقرأت في مدارسه، سواء في أوطانها أو عن طريق الرحلة نحو الجامعات الأوروبية... فلم يكن من المنتظر لذلك، وكمرحلة انتقالية تكاد تكون حتمية، أن يتحرر المثقفون العرب المحدثون من إرث المدرسة والثقافة الغربية الاستشراقية. وبالرغم من نواياهم الوطنية غالبا، فإن جلهم انساق، وبدوافع شبه أكاديمية وشبه تقنية تتوهم إمكان وجود علم محض محايد وبعيد عن كل أهداف أو مقاصد ايديولوجية، فاستمروا عموما في نهج في نفس سبل الاستشراق متوسلين بنفس طرائقه غالبا، مع بعض محاولات الاجتهاد في التعديل والتوظيف.

١ - ٣ - ومع بدايات الخمسينات، ومع الانبعاث المتجدد والشامل للفكر العربي والروح القومية خصوصا مع الثورة الناصرية بمصر وحركات التحرير في المغرب .. ثم القضية الفلسطينية ... الخ سيبدأ نوع من التغيير في المجرى الثقافي العربي في اتجاه تجديد الاهتمام والعناية بالتراث العربي الاسلامي، وانحسار النزعات الثقافية القطرية الانعزالية كالفرعونية وغيرها وتوجيه البحوث والدراسات في موضوع التراث الشعبي، في مناخ تخدم الاستراتيجية الجديدة، بما يعني البحث عن المشترك الثقافي الشعبي بديلا عن التركيز على الخصوصيات القطرية فيه وربما يكون من أبرز أعلام هذا المنحى: د. أحمد رشدي صالح ود. العزيز الأهواني..

١ - ٤ - واليوم، وباستثناء حالة المغرب العربي التي سنقف عندها لاحقا، نلاحظ أن الجديد في هذا الميدان يحمل مفارقة صارخة. إن أكثر الأقطار العربية عناية واهتماما بالثقافة الشعبية في لحظتنا الحالية هي من جهة أقطار الخليج العربي باستثناء السعودية وفلسطين المحتلة من جهة أخرى.

في الأولى نلاحظ عناية فائقة وتركيزا استثنائيا على المأثورات الشعبية، يتمثل في سيل من المنشورات والرسائل الجامعية والندوات الدولية والمتاحف... وتعتبر أبرز نماذج ذلك مجلة المأثورات الشعبية الصادرة بالدوحة في قطر منذ ١٩٨٥ بشكل منتظم حتى الآن. همها الاستراتيجي اثبات المشروعية، اعتمادا على خصوصيات شعوبها الثقافية في العادات والتقاليد والمأكل والملبس والصنائع والاحتفالات والأمثال واللهجة.. الخ.

«الثقافة الشعبية» هنا تستعمل كمفهوم وكمواد لتزكية وضعية سياسية بالاساس.

على النقيض من ذلك سنلاحظ كيف أن الشعب الفلسطيني، وخصوصا في الأرض المحتلة، وفي الطليعة منه مثقفوه، سيولي هو أيضا لتراثه الشعبي بمختلف مظاهره وتجلياته، عناية تكاد تفوق عناية دول الخليج، وانما في اتجاه مختلف تماما.

فأمام الارادة السياسية للكيان الصهيوني الاستعماري والاستيطاني للأرض، والعامل على طرد واجلاء سكانها منها، والذي يخطط بشكل جهنمي لفصل السكان عن أرضهم وتراثهم وذاكرتهم بل ومحاولته الدؤوبة لسرقة ذلك التراث وتبنيه وبذل الجهد لتوظيفه في مصلحة أطروحاتهم العنصرية وأهدافهم الاستيطانية.. الخ سيحس الشعب الفلسطيني أن من أولى مهامه وأوكدها هو العمل على حفظ ذلك التراث وإنقاذه من الأخطار المحدقة به، وإعادة توظيفه. لتأكيد الهوية المهددة وضمان توريثه الى الأجيال الشابة الصاعدة.

«الثقافة الشعبية» هنا، وعلى نقيضها هنالك، تعتبر عنصر مقاومة وكفاح لتثبيت الهوية وترسيخ الوجود وابراز الكيان الوطني المستقل، ولكن في غير انفصال عن بعده أو أبعاده العربية الاسلامية، المناهض لأخطار الاجتثاث الثقافي - الفكري والعاطفي مقدمة للاجتثاث الوجودي نفسه على الأرض.

وكما في الخليج العربي، فإن للشعب الفلسطيني أداته المتقدمة في هذا المجال، مجلة تصدرها بتعثر (نتيجة المصادرات والمنع) ومنذ ١٩٧٤. لجنة الأبحاث الاجتماعية والتراث الشعبي في إطار جمعية (انعاش الأسرة) بمدينة البيرة. وذلك تحت اسم «التراث والمجتمع» وتصدر عنها طبعة ثانية في المنفى بالأردن. وقد تمكنت بالفعل من خلال اعدادها كما من خلال منشوراتها الموازية ومعارضها ومتاحفها.. الخ أن تعيد الحياة وتجدد وظيفة العديد من عناصر التراث الشعبي العربي الفلسطيني والذي كاد ينمحي أمام المخططات الجهنمية للاحتلال لولا سابق محافظة

الشعب الفلسطيني عليه بكل الوسائل المتوافرة في ذاكرته ووعيه وبين يديه.

٢ - رغم كل المجهودات المحترمة والتي انجزها الباحثون العرب المحدثون فيما يتصل بما يعتبرونه ثقافات شعوبهم فانها مع ذلك لم تبلغ بعد شأو ما أنجزه أساتذتهم في الميدان من الباحثين الأوروبيين حول تلك الثقافة بالذات. سواء من حيث الكم الوفير الذي جمعوه كنصوص أو كمواد وتسجيلات.. أو من حيث الكيف المتصل بدقة مناهج التحقيق والتصنيف وشمولية التحليل وسعة الاطلاع... وربما يعود هذا، في جزء منه، الى حداثة عهد الباحثين العرب بهذا النمط من الدراسات مقارنة الى سابق عهد الغرب بها. وكذلك الى دور المؤسسات العلمية ومؤسسات التمويل والادارة الغربية الاستعمارية والتي كانت تقف بكل ثقلها المادي: الاداري والتمويلي، وراء تلك البحوث ، على خلاف الأحوال بالنسبة لعموم الادارات السياسية والعلمية العربية ، والتي وقفت على العكس مواقف التشكيك والحيطة، أو بالأقل الحياد (باستثناء دول الخليج) تجاه هذا النوع من الدراسات. مضافا الى كل ذلك الموقف المتحفظ بشكل عام للمجتمع، وللمثقفين العرب، باتجاهيه الرئيسيين: السلفي والحداثي. والذي كان وما يزال يميل عموما إما الى تبني التراث العربي الاسلامي المكتوب دون غيره منطلقا للتفكير والعمل أو بالعكس الى تجاوز كل ذلك نحو تبني منجزات الغرب وأطروحاته ونمط تفكيره ومعاشه حسب آخر ما وصلت إليه متجاوزين بذلك شروط بداياته ولحظاته التأسيسية.

٣ - بمراجعة ولو سريعة ، للائحة الباحثين العرب في موضوع الثقافة الشعبية، يتبين كيف أن أكثرهم لم تكن له بالموضوع علاقة اختصاص علمي جامعي، بل غالبا ما تم ذلك على سبيل الهواية أولا قبل أن يتوغلوا في ممارسة البحث أو غيره (تحقيق ترجمة تأليف تعليمية...) ويضحوا اثر ذلك كالمختصين. ومن جهتها فإن الجامعات العربية وباستثناء مصر والجزائر، لم تبادر الى تأسيس فروع أو أقسام متخصصة في الموضوع، وأحرى أن تؤسس مراكز أو لجانا أو حلقات للبحث العلمي والجماعي المنظم. وأكثر الباحثين الجامعيين العرب المختصين، تحولوا نحو هذا الاختصاص من اختصاصات أخرى سابقة ادبية أو فلسفية . لذلك كان حظ الجامعات العلمية العربية في الدراسات الثقافية الشعبية ضئيلا نسبيا بالمقارنة الى دور الكتابة الصحفية أو الأدبية والتأليف الصادر عن المبادرات الفردية خارج مدرجات الجامعة.

٤ - بالمقابل فإن أهم أدوات العرب المحدثين في الاشتغال والاهتمام بهذا المجال ستمثله بلا منازع مؤسسة الاعلام وفي المقدمة منه المجلات الشهرية العامة أو الفصلية المختصة . ولا شك أن مصر كانت المبادرة الأولى الى ذلك ومثلت مجلتها الشهرية «الفنون الشعبية» الصادرة منذ ١٩٦٧ برئاسة تحرير د. ع. الحميد يونس ثم د. أحمد علي مرسي، لبنة التأسيس الأولى والرائدة في هذا الصدد. وقد قامت بأدوار فعالة جدا وعلى جميع المستويات المتصلة بموضوعها : تعريفا وترجمة ودراسات ميدانية ونشرا لنصوص أو تصويرا لمواد... تتصل بالثقافة الشعبية عموما والمصرية على وجه الخصوص. وقد انقطع صدورها الشهري لفترة قبل أن تعيد صدورها مجددا في دورة فصلية.

وفي الدرجة الثانية من الأهمية وأيضا من الناحية التاريخية تأتي المجلة العراقية «التراث الشعبي» الصادرة منذ ١٩٦٩ تحت اشراف مؤسسها الرئيس لطفي الخوري وبمعية جملة من المحررين الباحثين. وهذه أكثر من السابقة تميزت بانتظام صدورها الشهري من جهة وانشغالها بعموم الساحات الثقافية الشعبية العربية وكدها في توفير عدد من النصوص والمواد الثقافية الشعبية مع نوع من التوجه العروبي الواضح للعيان من حيث بحثها عن المشترك الشعبي العربي وليس ما يؤكد على الخصوصيات المحلية القطرية.

وفي الأردن صدرت أيضا ولنفس الغرض مجلة «الفنون الشعبية الأردنية» سنة ١٩٧٥. وقد سبق أن تحدثنا عن المجلة الفلسطينية «التراث والمجتمع» الصادرة منذ ١٩٧٤ الى اليوم بالأرض المحتلة تحت اشراف لجنة مختصة على رأسها الأستاذة المجاهدة سميحة سلامة خليل.

وفي دول الخليج ، هنالك محاولات متعددة غير أنها متعثرة أكثرها استمرارية ومردودية مجلة «المأثورات الشعبية» الصادرة سنة ١٩٨٥ بالدوحة تحت اشراف ع. الرحمن المناعي وهي أيضا مفتوحة أولا على دول الخليج وثانيا على عموم الكتاب والموضوعات الثقافية الشعبية العربية.

وفي اطار المغرب العربي، فلا شك أن تونس كانت الأكثر ريادة في هذا المجال باصدارها ومنذ ١٩٦٥ مجلة «الفنون الشعبية» ثم المغرب بمجلته المتوقفة «فنون» والتي لم تكن مختصة بحال وإنما كانت تقف بين الفينة والأخرى عند موضوعات وقضايا تتصل بالثقافة الشعبية المغربية. أما ليبيا فلها منذ ١٩٨٠ مجلة مختصة تحت اسم «تراث الشعب» تحمل لها كشعار دال «شعب عربي واحد وتراثه واحد» ولذلك فهي مثل شقيقتها العراقية تهتم باستكتاب عموم الكتاب العرب المختصين وغيرهم، مستهدفة اظهار عناصر الوحدة لا الخصوصية في ثقافات الشعوب العربية.

وفي غير ذلك ، فقد اهتمت عموم الصحافة الأدبية العربية بالموضوع ، سواء من خلال اعدادها العادية أو المتمحورة حول محور ما من محاور الثقافة الشعبية، وأهمها في هذا الصدد من حيث العناية تأتي المجلة الفصلية الكويتية «عالم الفكر» و«البحث العلمي» المغربية ومجلة «أمال» الجزائرية .. الخ.

٥ - وبالنسبة للتأليف المتخصص أو شبه المتخصص، نستطيع أن نلاحظ على البيليوغرافيا العربية في هذا المجال غلبة الطابع المدرسي التعليمي من جهة والترجمة عن الانجليزية خصوصا وأحيانا عن بعض لغات أوروبا الشرقية من جهة أخرى ، وفي سياق نفس الملاحظة نستطيع التأكيد كذلك على أن أكثر التآليف التعليمية نفسها هي بمعنى ما كانت نوعا من الترجمة بتصرف. وهو أمر عادي بالنسبة لثقافة حديثة الصلة بهذه المواضيع، اضافة الى ضعف التأطير وفقر التمويل المؤسسي واقتصار المجهودات على المبادرات والتضحيات الفردية غالبا.

ويبقى مجال الدراسات الميدانية وتجميع النصوص والوثائق والمواد وتحقيقها وتصنيفها ودراستها وكذلك التأليف المعجمي في اللغات الدارجة ومصطلحات ومفاهيم الثقافات الشعبية المتداولة..الخ ضعيفا جدا، وأحيانا منعدما تماما بالنسبة للعديد من الأقطار العربية.

٦ - لقد تمت عناية العرب المحدثين بمواد شعوبهم على سبيل الممارسة الابداعية الأدبية والفنية ، أكثر وأهم منهم على صعيد الممارسات العلمية : النظرية والميدانية فاذا نحن تجاوزنا مؤقتا ما هو بارز للعيان والأسماع على صعيد الغناء العربي والذي أنجز فيه الكثير والثري جدا في مجموع الأقطار العربية وبالأخص منها لبنان ومصر والعراق والمغرب... حيث مثل الزجل المعاصر الامتداد الخلاق والبارع للتراث الشعبي العربي في هذا الميدان وعلى يد فطاحل الزجل العربي من أمثال سعيد عقل والأخوان رحباني وبيرم التونسي وأحمد فؤاد نجم وصلاح جاهين وأحمد الطيب العلج وعلي الحداني...الخ وهو ما سنقف عنده في آخر هذا البحث فإننا نجد أن بقية فنون القول والشكل والحركة والتمثيل لم تقصر من جهتها عن الامداد والعطاء على هذا المستوى. ولا شك أن الريادة في هذا المجال سيمثلها المسرح، خصوصا بمصر والشام والمغرب.

فأمام أزمة النصوص من جهة، وأزمة التواصل من جهة أخرى وأزمة البحث عن الخصوصية والتميز عن المسرح الأوروبي من جهة ثالثة... فسيهتم المسرحيون العرب، وانطلاقا من مبادرات توفيق الحكيم ويوسف ادريس وعلي الراعي ونعمان عاشور... على الأقل ، ان لم نقل منذ البدايات الأولى للمسرح العربي على يد النقاش وقباني.. وصولا الى الطيب الصديقي و ع. الكريم برشيد في المغرب اليوم. يمكننا بسهولة أن نلاحظ ذلك الوكد العنيد في البحث عن الاتصال بأدنى وأبسط جذور الظواهر المسرحية في التراث الشعبي العربي. من نصوص «ألف ليلة وليلة»، وسير أبطال الأساطير الشعبية العربية (عنترة وسيف وذات الهمة....) والمقامات... الخ الى أشكال التعبير المسرحي العربية القديمة وابرزها خيال الظل وجلسات السمر وفن البساط والحلقة... ومختلف المظاهر الاحتفالية الشعبية سواء أكانت دينية لدى الطوائف أو اجتماعية فنية متصلة بمناسبات الأفراح أو الأحزان والمآتم... الخ.

وفي الدرجة الثانية (أو الثالثة باعتبار الموسيقى والغناء) تأتي الفنون التشكيلية العربية الحديثة والمعاصرة. فانطلاقا تقريبا من نفس الحساسيات والدوافع التي وقع التنويه بها سابقا بالنسبة للظاهرة المسرحية العربية. سيبدأ اهتمام الفنان التشكيلي العربي بخصوصيات الخط والتلوين والظل والأشكال ... الشعبية العربية المبثوثة والموزعة على مختلف الأشياء المادية في المحيط الشعبي العربي من اللباس والحلي الى المعمار في المساجد والمساكن والى التأثيث المنزلي ...الخ استرجعوها جميعا وحاولوا الاستمداد منها رؤية فنية تضفي خصوصية وتميزا على اللوحة العربية : حسن سليمان - محمد المليحي — محمد شبعة - فريد بلكاهية..

ولا يجوز في هذا الاطار أن يفوتنا التنبيه الى الدور المؤثر في هذا المنحى والذي قام به عموم الفنانين الطلائعين الغربيين، وكذلك بعض الباحثين المستشرقين المختصين في الفنون التشكيلية .. على انتحاء الفنان التشكيلي العربي هذا المنحى.. لقد كان عموم الاتجاه التجريدي الغربي في فنون الشكل يعبر عن أزمة اللوحة وأزمة الرؤية لدى المجتمعات الأوروبية حول تشكيل العالم بصريا. الأمر الذي حدا بطلائعهم الى محاولة تجاوز الأزمة بالرجوع الى التراث الشعبي الآسيوي والافريقي بخاصة يستمدون منه ما به ينقذون فقر الموضوعات واختناق أشكال التعبير لديهم. وهو ما نبه من جهته التشكيلي العربي الى أنه الأولى باقتحام نفس السبيل واختراق نفس الحدود، وقد فعل. وهذا فضلا بالطبع عن الدور المركزي للمستهلك الأوروبي للوحة العربية. والذي وجه من جهته عناية الفنانين التشكيليين العرب الى تراثهم الشعبي، ما دام السوق يطلب ذلك ويلح عليه ويكاد يرفض غيره.

وتعتبر السينما العربية اليوم أكثر الفنون استفادة واعتمادا على مصادر التراث الشعبي العربي، ويصح أن

نسجل أنها ومنذ بداياتها الأولى وعلى يد مؤسسيها الأوائل من الأجانب غالبا، اهتمت بمختلف مظاهر التعبيرات الثقافية الشعبية وذلك قبل أن يبرز في الميدان كتاب حوارات وسيناريوهات ومخرجون شغلهم هذا الهم وانكبوا على البحث والتنقيب والاجتهاد فيه أمثال نجيب سرور والأخوان رحباني وصلاح أبوسيف وشادي عبدالسلام... الخ أما المغرب خصوصا فيمكن الحكم بدون تردد أن الطابع العام للانتاج السينمائي الجاد استغرقه هذا المنحى، لدرجة أمسى معها فولكلوريا تماما وبالمعنى السلبي للمصطلح. نفس الأمر تقريبا بالنسبة للسينما التونسية كذلك.

أما القصيدة العربية الحديثة بالفصحى، فبرغم ثقل ذاكرتها من التراث الشعري العربي الضخم، فقد حاولت من جانبها، وذلك منذ برز أقطابها المؤسسون أمثال أحمد شوقي وعلي أحمد باكثير... الاستقاء من معين التراث الشعبي العربي لغة وموضوعات وأشكال تعبير تراوحت بين الاستعارة الجزئية لدى السياب ونجيب سرور وأمل دنقل... مثلا الى حالات التطرف التي نجدها في اشعار أمثال سعيد عقل في لبنان خصوصا. وفي المغرب كذلك يمكننا ملاحظة نفس المنحى في أكثر تجارب الشعراء الشباب وبالذات في بواكير انتاجهم كمحمد بنيس وأحمد بلبداوي وأحمد المسيح.

ولا تكاد تخلو بقية أشكال التعبير الفني الأخرى القولية والحركية مثل الرقص... من آثار الاستمداد والاستقاء سواء من ذلك فنون القصة والرواية عند أمثال يوسف ادريس ونجيب محفوظ والطيب صالح وإميل حبيبي ومبارك ربيع.. أو في الخطابة والأدب الصحفي واللباس وفنون المعمار والتزيين (الديكور) والتأثيث.. الخ.. مما لا يسمح المجال بالوقوف عنده تفصيلا.

٧ - يطغى على مجهودات الجمع والتنقيب والتأليف والترجمة... في ميدان التراث الشعبي العربي، طابع المجهودات والاجتهادات الفردية والمبادرات الشخصية والحال أن هذا الميدان، وربما أكثر من غيره يحتاج بطبيعته الى العمل الجماعي والمنظم من جهة والى مصادر تمويل وتأطير إداري لا تستطيعها غير المؤسسات العلمية المرتبطة بالدولة في الأمصار العربية من جهة أخرى. وهو الوضع الذي يكاد ينعدم في أكثرها. واذا هو توافر كما هو الحال في مصر وفلسطين والجزائر، فإن ذلك يتسم بالكثير من مظاهر الفقر في التمويل والضعف في التأطير ووسائل العمل التقنية المعاصرة. وذلك باستثناء حالة بعض دول الخليج.

وحيث إن الأمر كذلك على الصعيد العربي عموما، فسيترتب عليه حتما ما نلاحظه من قصور مخل على مستوى التنسيق والتعاون وتبادل الخبرات والخلاصات بين مختلف الباحثين العرب المختصين. فباستثناء ما يسمح به الصدور المنتظم أو المتعثر غالبا لبعض المجلات العربية المختصة في الموضوع، فإننا نادرا ما نسمع عن مؤتمرات عربية أو ندوات جهوية أو جمعيات ولجان ومراكز بحث على الصعيد العربي تهتم بشكل منظم ودوري بموضوع الثقافة الشعبية العربية.

٨ - تعتبر ظاهرة السياحة المعاصرة، والتي أضحت تمثل مجالا للاستثمار متزايد الأهمية. من أخطر وسائل التأثير الثقافي المعاصرة، وبالأخص على مستوى العلاقات بين الثقافة الغربية وثقافات الشعوب الضعيفة والمستعمرة سابقا. وهو تأثير مزدوج القيمة والمردودية . فهي في الوقت الذي تنبه فيه تلك الشعوب ودولها ورأسمالييها بصورة خاصة الى الأهمية المالية أولا وقبل المعنوية لثقافاتها وعاداتها وخصائص شعوبها ، بما يحرضها ويدفعها الى العناية بها والمحافظة عليها مادامت تعتبر عاملا أساسيا في استجلاب العملة الصعبة من حيث هي تستجلب السائح الغربي الباحث عن الفرادة والخصوصية وما هو غريب عن عاداته وعجيب في منظوره... فانها أيضا وبصورة أخطر تلعب دورا سلبيا مشوها وهداما لتلك الثقافة بالذات ، وذلك بسبب من تأثير العين والأذن الغربية على تكييف تلك الثقافة واعادة انتاجها بما يرضي رغبات السائح الغربي وتطلعه الى رؤية متحف بشري حي يرى من خلاله ماضي الشعوب ومظاهر تخلف وانحطاط ذلك الماضي، اي عمليا بما يرضي نزوعه العنصري وانانيته النرجسية وإحساسه بالتفوق والعظمة الكاذبة والغرور الزائف وغير الموضوعي بحال.

عن طريق السائح،وبوساطة السياحة، يحتفظ اليوم العديد من الشعوب العربية خصوصا بالشام ومصر والمغرب وتونس على تراثها الشعبي وبالأخص منه التشكيلي والحركي والايقاعي. غير أن ذلك يحدث مع أداء ذعيرة قاسية ان لم نقل قاتلة أيضا. فمن حيث هم يعيدون انتاجه فإنهم لا يراعون سوى العلاقات الصورية بين الأصل والمستنسخ منه، أما الوظيفة الأصلية والواقعية فيقع إلغاؤها بشكل تام وبالتالي إعدام الطبيعة الجوهرية للمعطى الثقافي الشعبي. إن السقاء مثلا يستحيل محض زينة (ديكور) في صورة يلتقطها له السائح بجانب أطفاله. أما السجاد فلم يعد بالامكان التمييز بين أصيله وأثيله حقا وبين العديد من المزيفات المصطنعات ونفس الأمر بالنسبة لايقاعات وموسيقى بعض الطوائف الزنجية المغربية فالهجهوج مثلا أضحى يوظف لأداء نغمات يأخذ السائح طعام عشائه على سماعها... وشتان بين ذلك وبين وظيفته الأصلية... الخ. إنها عملية شاملة وممنهجة،

ويكاد يشترك فيها الجميع، تستهدف بوعي أو بعفوية تشويه ذلك التراث، وتحريف وظائفه ، وإعادة صياغته، لا بما يرضي حاجيات المواطنين في حاضرهم بقدر ما يقصد منه إرضاء حاجيات عطلة وراحة السائح الغربي وأحط نوزاعه الثقافية بل وغرائزه الحيوانية أحيانا كما يمكن ملاحظة ذلك بالنسبة للرقص عموما، وما يعرف بالرقص الشرقي خصوصا.

٩ - في مواجهة هذا النمط الجديد من الغزو الثقافي المنظم والشامل، والذي يستهدف، عن قصد أو عن غيره، نفس أهداف محو وتفكيك الخصوصيات الثقافة الوطنية والشعبية، وإن بوسائل أخرى أكثر دهاء وفعالية... لا تقف الشعوب العربية مستسلمة ودون مقاومة بل هي على النقيض من ذلك تجتهد عفويا أو بوعي وقصدية عن طريق بعض مثقفيها أو دولها للمحافظة على تراثها والاعادة الدورية لانتاجه بما يسمح باستمراره حيا وظيفيا وخلاقا. إن الكثير من الفنانين التشكيليين والمهندسين المعماريين والموسيقيين والأدباء والباحثين من مختلف الأصناف من العرب المحدثين اليوم يعملون جاهدين على إنقاذ ذلك التراث بإدماج تقنيات الغرب المعاصرة بمضامينه وأشكاله الفنية الموروثة. ومن جهتهم فإن الاهالي أيضا ، وسواء عن طريق الأسر الحديثة في المدينة، أو عائلات وعشائر البادية خصوصا، قد بدأوا يسترجعون ذاكرتهم الخاصة ويجددون المحافظة على موروث أجدادهم. وكما لاحظ ذلك مرة الكاتب الطاهر بن جلون في مقال أدبي استطلاعي عن جامعة الفنا باعتبارها أكبر ساحة عالمية لانتاج وإعادة انتاج معطيات الثقافة الشعبية، فقد سجل انسحاب جمهورها الحقيقي منها وتركها ساحة مصطنعة لترضية السائح الأجنبي وجيوب المستثمر المغربي، وبحثوا لهم عن ساحة أخرى بـ«باب اغمات، وبسيدي يوسف بن علي ليمارسوا فيها بأصالة وحميمية وصدق... فرجاتهم وتعبيراتهم الثقافية الخاصة والمستجيبة لحاجياتهم الاجتماعية - الثقافية الحقيقية . ساحة تقوم بوظيفتها التاريخية الأصلية والأصيلة لتحقيق هدف الاندماج والتلاقح والتعبير الثقافي لمختلف فئات وطبقات الشعب: البادية والمدينة، الرجال والنساء، الشيوخ والأطفال، المثقفون والعوام.. ومختلف الشرائح المهنية والحرفية. جامعة شعبية تتكامل في التفاعل مع دور المسجد وعلاقات الجيرة في الحي السكني والأسرة لتأكيد ميثاق الوحدة وتأكيد الهوية وإبراز الشخصية الحرة والمستقلة.

١٠ - إن الطابع الرئيسي للوضع التاريخي العربي الحديث والمعاصر، مازالت تحكمه تناقضات بناء الدولة الوطنية. أو القومية العصرية المستقلة الموحدة وذات السيادة على الحاضر والمصير. ولان الأمر يحدث حتى الآن بقيادة طبقاتها الوسطى الحديثة النشأة والتجربة والمقتدية في ذلك بنماذج الماضي الغربي الحديث وخصوصا منه الأوروبي . فليس من المنتظر لذلك أن تنهض للاهتمام بهذا الحقل المليء من منظورها بالألغام والمحاذير ، رغم اضطرارها اليه، ويا للمفارقة! لبعض الحاجيات الطارئة والظرفية بالنسبة لبعضها، الدائمة لبعضها الآخر. إن بناء أو إعادة بناء الدولة، وما يقتضيه ذلك من شروط الوحدة المجتمعية والادماج الثقافي الشامل ، في مواجهة أخطار التفتيت والتمزيق الموضوعية أو المصطنعة.. كل ذلك يفرض عليها أكثر من دواعي النقيض، الاهتمام أكثر بما يوحد ويدعم مقومات المشترك والعام بديلا وعلى حساب عناصر الاختلاف والخصوصيات الاثنية ، الجهوية والقبلية .. أي عمليا نفس الحقل الذي يقتني بها وتغتني منه عناصر ومقومات ما يسمى بالثقافة الشعبية.

إن مقومات المشترك الثقافي العربي، هي اليوم وفي منظور وآفاق الطبقات السائدة العربية، هو بالأساس الذاكرة الاسلامية وركيزتها القرآن الكريم واللغة العربية الفصحى، التي تحفظه ويحفظها من أخطار الاجتثاث والضياع. وقد تجاوز اليوم هذا الهم، انشغالات الدول والحكومات العربية، ليصبح مجددا انشغالا شعبيا عاما وعارما ومن ثم نلاحظ هذا الانبعاث للحذر والحيطة تجاه كل ما هو ثقافي شعبي قد يفسد العقيدة أو يفسد الشريعة أو يفسد اللغة ، يعلو احيانا ليبلغ درجة الحرب العلنية أو الضمنية ، لكل ما قد يتوهم إمكان تسرب أي تهديد منه للكيان الوطني الهش أصلا والضعيف التماسك. بالتالي لكل قول أو فعل ثقافي شعبي يمكن أن يستعمل ذريعة أو قناة لتوليد وتمرير دعوات سياسية انعزالية أو انشقاقية.

١١ - وعلى مستوى المثقفين والباحثين المختصين نستطيع أن نلاحظ أيضا نفس التخوف والحذر باديين في ترددهم عن اقتحام بعض مجالات البحث في حقل الثقافة الشعبية والتي تعتبر ملغومة عقائديا أو سياسيا. كما أنهم في أبحاثهم نفسها يشتغلون غالبا تحت ضغط هاجس الخوف من الاتهام بالسقوط في اهداف ومقاصد المدرسة الاستشراقية . مؤكدين غالبا على ما يشكل في منظورهم عناصر الوحدة والاتصال في الموروث الثقافي الشعبي العربي. وعندما لا يحضر هذا الهاجس، يفضل الباحث العربي غالبا الكتابة بلغة أجنبية كما كان يحدث بالنسبة للعديد من الباحثين الفلسطينيين وما نلاحظه اليوم لدى بعض باحثي المغرب والجزائر.

تلك هي بالاجمال أهم ما يتناسب استخلاصه من العرض العام حول علاقة العرب المحدثين بذاكرتهم الثقافية الشعبية. لم نستهدف منه الاحاطة والشمول ولا التدقيق وما يقتضيه من توثيق واستشهاد ، وذلك بسبب من وظيفته التمهيدية في هذا البحث المتصل بموضوع محدد من موضوعات ما اصطلح على تسميته بـ«الثقافة الشعبية».

هذه بعض النظرات المتنوعة في عالم الرواية المصرية العربية المعاصرة، كتبها شاعر لا هو روائي ولا هو ناقد رواية. ولهذا فإن هذه النظرات تتسم بطابع الآراء الأدبية أكثر من اتسامها بطابع النقد التطبيقي المحترف. كما أنها تمزج بين التقييم الأدبي والانطباع الذاتي، وبين التعرض للأديب والتعرض لأدبه، وبين التداخل الشخصي الابداعي لكاتبها مع موضوعاتها أو صانعيها المبدعين.
ولأنها رؤى شاعر، فسوف تتضح من خلالها صلة الرحم العميقة بين الشعر والرواية، وسيتجلى فيها نبذ تفضيل نوع أدبي عن نوع أدبي، تحت مزاعم من نوع اننا نعيش زمن الرواية، أو غير ذلك من انحياز وتحزب.
السطور القادمة ، إذن ، هي رسالة محبة، من الشعر الى الرواية.

روائيون في القلب

حلمي سالم *

- ١ -

شاعر القصة القصيرة

عندما كانت الستينات المصرية تقرب من انتصافها ، كان رعيل أدبي طويل، في سائر فروع الأدب من قصة وشعر ومسرح ورواية ، قد طفق يتشكل - على أرض الواقع الأدبي والاجتماعي - بملامح حادة ووضوح مبين.

كانت اللحظة السياسية - آنذاك - تشهد الابرام النهائي لتلك «المصالحة التاريخية»، التي كانت حروفها الأولى قد وقعت فعليا خلف أسوار الواحات وأبي زعبل، بين معظم - ولا نقول : كل - قادة الفكر الجذري الاجتماعي وبين النظام الوطني، تلك المصالحة التي فتحت بوابة عريضة لاندياح الماهية الجذرية لفصائل ذلك الفكر الاجتماعي وذوبانها في الدولة.

ومن ثم ، فإن صعود ذلك الرعيل الأدبي الستيني ، كان يؤسس وجوده التاريخي على دعامتين جوهريتين، تكمل إحداهما الأخرى ، في جدل السياسي والأدبي:

أولاهما : رفض ذلك الاندياح والتخالط، المذوب للحدود الفكرية بين ماهية القائم الراهن وماهية المقبل النقيض.

وقد يكون بإمكان المرء أن يرى - في إطار تداخل الخطوط بين المستويات المختلفة الأدبية والسياسية والاجتماعية - أن رفض ذلك الرعيل الأدبي لتلك المصالحة التاريخية التي خلفت الاندماج والتخالط الآنفين ، كان هو «الصورة الأدبية» لرفض القطاعات العريضة من قواعد فصائل الفكر الجذري، لنفس تلك المصالحة التي أنجزها قادة ذلك النقيض، من وراء ظهر ومبدأ تلك القواعد العريضة.

وثانيتهما: ادراك ضرورة الانتقال - بالقصة القصيرة - خطوة جديدة على واقعها الفكري والفني الذي وصلت إليه مع الرعيل السابق، الذي يقف في الصدارة منه يوسف ادريس خاصة.

وقد وجدت هذه المتغيرات الجديدة لدى ذلك الرعيل الستيني تجسدها شبه التنظيمي في جماعة ومجلة «جاليري٦٨» ، التي كانت أولى التجارب الأدبية المستقلة عن الأجهزة والمؤسسات الثقافية الرسمية، والتي استلهمتها فيما بعد معظم التجارب الشابة المستقبلة التي ملأت سماء مصر لأكثر من عقدين كاملين بالثقافة الوطنية والديمقراطية الجادة، ومن بينها مجلة «خطوة» التي شارك يحيى الطاهر عبدالله أيضا في تأسيسها عام ١٩٨٠.

كانت الهزيمة قد وقعت في ١٩٦٧ ، لتؤكد لذلك الرعيل - ضمن ما تؤكد - صحة رفضه لتلك المصالحة الآنفة، بكشفها

* شاعر من مصر.

ضرر الفلسفة «الشمولية» التي قامت عليها، ولتؤكد دقة إدراكه لضرورة تجاوز المعطيات الفنية والفكرية للقصة الراهنة وللأدب عامة ساعتئذ، بكشفها لفساد سياسة الأدب «الهاتف» المتخم بالتبرير والتزويق.

في كلمة واحدة نقول:

لقد وقعت هزيمة ٦٧ على رأس هذا الرعيل الأدبي مباشرة فصرخ . وكانت صرخته مجروحة، وجارحة.

مجروحة لأنها طفحت بالألم، والانكسار الحاد والمرارة التي كشفت غطاءها هزيمة مباغتة - وليست مباغتة - ليتضح لهم أن أساس ذلك البناء الضخم الشاهق كان منخورا بالسوس الاجتماعي والنزع الشمولي. وهو ما لخصه صلاح عبدالصبور قبل ذلك بقليل بجملته المرة «الدودة في أصل الشجرة».

وجارحة لأنها طفحت بالادانة والتعرية القاسية والتشريح الجراحي الحاد، إذ كشفت الهزيمة لهم ضلال نهج الاصلاح التبريري والترميم ودهن المتصدع المنهار.

على أن الأكثر نزيفا في المجروحين الجارحين، كان ذلك الصعيدي النحيل.

حينما كان يحيى الطاهر عبدالله (١٩٣٨ - ١٩٨١)، يستقل قطار الصعيد من قريته «الكرنك القديم» في أواخر عام ١٩٦٤، موليا وجهه شطر القاهرة - وربما رحل إليها مشيا على القدمين - كانت اللحظة السياسية والأدبية مؤهلة لنشوء واستقبال «قول» جديد في الحقل الأدبي:

المصالحة المذكورة كانت تتم، وكان أبطالها وضحاياها يخرجون زمرا زمرا الى ساحات العمل السياسي والثقافي.

يوسف ادريس كان - على الصعيد الفكري السياسي - قد وضع نفسه بين قوسين إزاء مجمل الحركة التقدمية المصرية، حينما بدأ ينشر روايته «البيضاء» مسلسلة على صفحات جريدة «الجمهورية»، وهي الرواية التي حفلت بالتشهير بالتقدميين وتشويههم أخلاقيا ، بينما هم في باطن السجون. وكان — على الصعيد الفني الجمالي - قد بدأ يستنفد ريادته القصصية ويستهلك إضافته التي قدمها على سابقيه الكلاسيكيين من كتاب القصة القصيرة كمحمود طاهر لاشين ومحمود تيمور ويحيى حقي وعبدالمنعم الصاوي وغيرهم ، على تباين درجات التفاوت الفني والفكري فيما بينهم جميعا.

وفي جملة نقول : كان الواقع الثقافي المصري محتاجا الى رعيل مجدد، في القلب منه كان يحيى الطاهر عبدالله، ينفرد ويتفرد.

وقد شهدت حياتنا الأدبية صعود ذلك الرعيل عبر موجتين متلاحقتين متداخلتين: شكل الأولى منهما كل من : إدوار الخراط وغالب هلسا وصنع الله ابراهيم وبهاء طاهر وكمال القلش وجميل عطية ابراهيم وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وغيرهم. وشكل الثانية كل من ابراهيم أصلان وعبدالحكيم قاسم ومحمد البساطي وابراهيم مبروك وسعيد الكفراوي ويحيى الطاهر عبدالله وغيرهم من أولئك الذين كان عليهم مهمة تجسيد الرافد التقدمي الشبابي الجديد، الذي كان قد بدأ يشكل ملامح الحلقة الثالثة من حلقات تاريخ الفكر التقدمي المصري، ذلك الرافد الذي كانت مظاهرات ١٩٦٨ الطلابية العمالية شهادة عنيفة لميلاده العنيف.

كانت القصة القصيرة قبل ذلك الرعيل تدور على الصعيد الفكري الاجتماعي حول بعض المفاهيم الجديدة التي يزرعها مجتمع يوليو ٥٢ في مواجهة قيم العهد السابق الاقطاعي الاحتلالي، وحول تصوير الواقع الريفي وصراع القيم الاجتماعية فيه.

بتعبير آخر : كانت القصة تخوض أدبيا معركة الحلقة الأخيرة من حلقات صعود الطبقة الوسطى الوطنية ضد الاقطاع والاستعمار العسكري والاقتصادي.

وكانت تدور على الصعيد الفني والجمالي ، حول محور «الحكي السردي» الاحادي عبر صوت القاص الفردي، وحول التقابلات الثنائية المنفصلة (الخير والشر، المحتل والوطن، الاقطاع والفلاح، الأبيض والأسود) وحول المباشرة الزاعقة التي تنصر الخير على الشر، وتنصر قيم الفضيلة على قيم الرذيلة.

بتعبير أدق: كانت القصة تصدر عن نزع «رومانسي» ذي صبغة اجتماعية ووطنية. ولم تكن الروح الواقعية التي وسمت بعض القصص حينها بفجاجة وخطابية صاخبتين سوى وجه من وجوه ذلك النزع الرومانسي ذي الصبغة الاجتماعية والوطنية .

واذا كانت تلك القصة بالخصائص التي سبقت قد نهضت في حدود شرطها بدور تاريخي عظيم، على المستوى الفكري وعلى المستوى الفني، فإن الواقع - حين بدأ الرعيل القصصي الجديد يصعد الى عمق المشهد — كان قد بدأ يتغير، وشرطا جديدا كان قد بدأ يقوم : فلم تعد الطبقة الوسطى في لحظة صعودها لفتى، بل صارت تتهادى صوب انهيارها المنتظر ولم تعد تلك الرومانسية المترهلة ، بقضاياها الجزئية وأشكالها الفنية المباشرة مناسبة.

كان على جيل يحيى الطاهر عبدالله، إذن، أن ينتقل ـ على المستوى الفكري ـ من الموقف «النقدي» السابق الى الموقف «النقضي» الناهض على الادانة الكاملة للراهن المريض، والتبشير بواقع قادم ينتفي فيه القهر الاجتماعي والانساني. وأن ينتقل ـ على المستوى الفني ـ الى خلق قصة تعتمد (البناء) الدرامي المتشابك ، الذي تتعدد فيه الأزمنة وتتداخل فيه المستويات الشعورية متنوعة متفاعلة، ويستفاد فيه من المنجزات التكنيكية للأشكال الفنية الأخرى: السينمائية والمسرحية والشعرية.

صار المحور الموضوعي الأساسي لقصة جيل يحيى الطاهر عبدالله هو التعبير عن (أزمة) الواقع المصري في السنوات الأخيرة على شتى الميادين : أزمة الديمقراطية وحرية الفكر والوطن والانسان. أزمة التناقض بين الشعار الرسمي والواقع المعاش اليومي. أزمة تحلل الواقع الاجتماعي وتفسخه تحت ضربات الطفيليين والمرابين وملوك الانفتاح الاقتصادي والسماسرة.

إن شعورا عميقا بالخيبة والاستلاب والاغتراب يهيمن على مناخات قصص ذلك الرعيل، يرفده شعور عميق آخر بأن انتفاء ذلك الواقع المجهض هو الصورة الوحيدة لتحقق انسانية الانسان.

على أن يحيى الطاهر عبدالله قد تميز عن أبناء جيله الادبي وهم ينجزون معا مهمتهم بمستوييها الفكري والفني، بسمتين كبيرتين تفرد بهما بين صحبة القصاصين:

السمة الأولى: هي خصوصية «اللغة» في أدائه القصصي، تلك التي أولاها عناية فائقة ، فهو يستعين بلغة الأداء الشعري لاقامة بنيان قصصي ، مما حدا بنقاد عديدين أن يصفوه بأنه شاعر في القصة القصيرة.

وقصته «أنا وهي وزهور العالم» نموذج ناجح لتجسيد هذه السمة . الجهد اللغوي الرفيع عند الكاتب. فاللغة الشاعرة هنا لا تقتصر على اقتصار العبارة وانحباك اللفظ باللفظ، بل تتعداه الى حيازة مجموعة من خصائص اللغة الشعرية بعامة:

حيث استخدام المفردة «النكرة» محل المفردة «المعرفة» مثل (ترف في الجو بأجنحة)، وحيث استخدام التكرار الشعري الايقاعي الذي يخلف إيماء بسيطرة معنى اللفظة المكررة على المناخ الكلي مثل «كان للشجر رائحة، وللأرض رائحة، وللحشائش رائحة، ولفمي رائحة»، ومثل «زهور سوداء بالعالم. زهور سوداء. زهور بيضاء بالعالم. زهور بيضاء»، ومثل «طيور الربيع عند عين الماء تطلب الماء وتغتسل ، وتنفض عن ريشها الماء». وحيث استخدام التقابلات الشعرية اللفظية والمعنوية ، مثل «الربيع ـ الحياة ـ سوداء/ الخريف ـ الموت ـ بيضاء»، ومثل «كنا بالحديقة» في بداية مقطعها الأول، و«بالحديقة كنا» في بداية مقطعها الثاني.

واختلاف موضع كل من كلمتي «كنا» و«بالحديقة» في الموضعين ليس يؤدي غاية لغوية شعرية فحسب ، بل هو يتسق مع مضمون كل حركة من الحركتين:

في الحركة الأولى ، حيث الربيع والحياة، عين الماء المليئة بالماء، كانت الفاعلية والحضور الأساسي للانسان ، للذات لوجود العاشقين المتواصلين ، ولذا جاءت «كنا» في الصدارة. بينما في الحركة الثانية حيث الخريف والموت، عين الماء القاحلة من الماء صارت الفاعلية الأولى للأشياء، للمكان لا لشاغل المكان ، للانفصال والذبول بين العاشقين المستلبين، ولذا جاءت «بالحديقة» في الصدارة.

على أن النسق الشعري ، هنا ، لم يأت نتيجة الصياغات اللغوية الشعرية، بخصائصها المختلفة المشار إليها فحسب ، بل جاء ويجيء في معظم قصص الطاهر عبدالله من الموقف برمته ، من«البناء» الشعري الذي يقيم به عمله القصصي.

فقصة «أنا وهي وزهور العالم» تنهض على حركتين متقابلتين كأنهما القرار والجواب الموسيقيان، تقابلا فنيا وتقابلا معنويا : في الأولى حياة وتواصل وازدهار، تحقق يشوبه خوف الاستلاب أو اتصال يشوبه خوف الانقطاع ، ربيع تخترقه زهرة سوداء. وفي الثانية موت وذبول وانقهار، استلاب يحبل بسعي للتحقق والانسجام، أو انقطاع يحبل بوجود الاتصال ، خريف تخترقه زهرة بيضاء.

جدلية ثلاثية : حياة ـ موت ـ حياة .

والحركتان تكادان أن تكونا متطابقتين في بنائهما التصويري ، لا تختلفان الا في مواضع بعض الألفاظ والصفات ، على الطريقة الشعرية في تقديم متناقضات شعورية وموضوعية عبر سياق من متناقضات المفردات اللغوية.

وإذا كنا استندنا الى «أنا وهي وزهور العالم» في الاشارة الى الجهد اللغوي في تكتيك الطاهر عبدالله القصصي، فلابد أن نوضح أن ذلك الجهد اللغوي قد تجلى بصور أكثر رقيا وأخصب إيقاعا وحنكة في قصص غير هذه كثيرة، وخاصة في مجموعته الأخيرة «حكايات للأمير» لم يمنعنا من الاستشهاد بها سوى صعوبة استخلاص فقرة من قلب سياقها الفني الشائك للتدليل.

كانت تلك أولى السمتين اللتين تميز بهما يحيى الطاهر عبدالله بين أبناء رعيله الأدبي. أما ثانية السمتين فهي النسيج الاسطوري الذي يلف معظم عمله القصصي.

وإذا كان بعض فلاسفة الجمال المحدثين يشيرون الى أن ثمة طريقتين ناضجتين للتعامل مع (المعطى الأسطوري) في الابداع الأدبي، أولاهما هي صهر ذلك المعطى في مصهر العمل الأدبي ليخرج في سياقه ذا دلالة جديدة معاصرة تصب في مجرى الغرض العام للعمل الأدبي، وثانيتهما هي خلق أسطورة كاملة جديدة بالعمل الأدبي، فيصبح كل عمل أدبي عظيم أسطورة عظيمة، فإن يحيى الطاهر عبدالله قد اعتلى صهوة الطريقتين معا.

وقارىء قصص الطاهر عبدالله القصيرة سيجد معظمها يصدر عن تلك الطريقة الأولى : جدل الموروث والمعاصرة من منظور يرفد النزع التقدمي للأدب عنده برافد تراثي أصيل. وسيجد أن الطريقة الثانية،خلق أسطورة جديدة بالأدب، هي الرحم الذي خرجت منه روايتاه «الطوق والاسورة» (١٩٧٥)و«الدف والصندوق» (١٩٧٧)، وقصته الطويلة«الحقائق القديمة ماتزال صالحة لاثارة الدهشة» (من مجموعة «حكايات للأمير» ١٩٨٠)، ففي هذه الاعمال لم يقتصر الطاهر على الاستلهام العصري والجدلي للمعطى التراثي ـ الأدبي والشعبي والديني ـ بل صار الى صنع أسطورة أدبية كاملة.

كان ذلك البعد الأسطوري واحدا من المنجزات الفنية في أدب الأديب، التي شدت التفات واحد من النقاد الذين درسوا أدب يحيى الطاهر عبدالله، هو الناقد فاروق عبدالقادر. ومن أسف أن أدب يحيى الطاهر عبدالله لم يحظ ـ في حياته ـ إلا بثلاث دراسات يتيمة، احداها للروائي والناقد إدوار الخراط في تقديم إحدى روايات الطاهر، والثانية للناقد رضا الطويل في العدد الأول من مجلة «الفكر المعاصر» المصرية الوطنية المستقلة، والثالثة للناقد سامي خشبة في أحد كتبه النقدية.

يلفت فاروق عبدالقادر انتباه القارىء في معرض حديثه عن مجموعة «حكايات للأمير» الى أن الطاهر قد بلغ في هذه المجموعة مستوى لم يحقق قبلا من حيث تنويع وسائله في القص، والاستفادة من المأثور الشعبي للراوي القوال (الحكواتي)، إذ يكرر ألفاظا بعينها تقوم مقام الرقى والتعاويذ بالحديث الى جمهور المتلقين أميرا كان أو جماعة واستخدام الحكاية داخل الحكاية والأسماء ذات الدلالة، وتعمد البساطة الظاهرية في سوق الأحداث الهامة والخطيرة، والاحالة الدائمة لعناصر الطبيعة وتوظيفها في الوصف أو الكشف عن مشاعر الشخوص والاستفادة من معرفة تفاصيل الحياة في قرى الصعيد ومدنه الصغيرة، واللجوء الى ضرب الأمثولة والحكاية ذات المغزى، والاتكاء على الخبرة الشعبية الموروثة وانتقاء عناصر كثيرة من «ألف ليلة وليلة» ينطلق بها ويمزجها بعناصر من عالمه هو في كل واحد متساوق. بل إن مجموعة كاملة مثل «حكايات للأمير» تستلهم في شكلها الروائي وأدائها طريقة الحكي والأداء في «ألف ليلة وليلة».

العالم في قصص يحيى الطاهر عبدالله انتقل نقلتين كبيرتين في المرحلة الأولى من رحلته الابداعية كانت القرية المصرية الصعيدية بخاصة، هي مدار التجربة الأدبية. وفي المرحلة الثانية من رحلته الابداعية كانت المدينة هي مدار التجربة الأدبية.

على أن (طبيعة العلاقات) في العالمين واحدة القهر الطبيعي والاجتماعي والانساني.

قدم يحيى الطاهر ـ في مرحلته الأولى ـ رؤية متميزة للحياة على أرض الصعيد المصري. وإذا كان نصيب الصعيد حيث عراقة مصر وأنقى صور الانسان نصيبا قليلا في الأدب المصري الحديث بالمقارنة مع نصيب ريف الدلتا أو أحياء المدن الصغيرة والكبيرة ـ كما يلاحظ فاروق عبدالقادر ـ فإن يحيى الطاهر بتصوير الخصب للصعيد المصري في مرحلته الأولى يكون قد سد ثغرة مفتوحة في أدبنا، بتفرد رفيع .

لم يختلف جوهر القهر الطبيعي والاجتماعي والانساني في القرية المصرية الصعيدية عنه في المدينة (القاهرة) وإن اختلفت مظاهره: فإذا كان عالم القرية الصعيدية (في «الطوق والاسورة» مثلا) يصطخب بشهوات محاصرة متوثبة للتحقق لكن الواقع يعوق تحققها ويضع لها العقاب الصارم، وتلعب فيه الأسطورة (الموروثة) دورا هاما كجزء من تراث المجتمع المغلق من جانب وكمعادل إنساني لهذا الواقع من جانب ثان، فإن بطل الطاهر في المدينة هو كائن صغير مسحوق ضائع بين الجدران والأبنية واللوائح والقوانين وهو مطارد مغترب في عالم يستلب الانسان ويحوله الى شيء من أشيائه الجامدة (فانتازيا العنف القبيح، من مجموعة «أنا وهي وزهور العالم).

حينما نقول إن جوهر القهر في أدب الطاهر عبدالله واحد، في القرية والمدينة وإن اختلفت مظاهره، فنحن لا نقصد أن ثمة تطابقا تاما بين القهرين يمتنع على التباين والاختلاف. فإذا كان القهر في شتى صوره ذا جوهر اجتماعي، فإن مفتاحه في قرية الطاهر عبدالله غير مفتاحه في مدينته.

هو في القرية ذو مفتاح قدري طبيعي في قشرته الخارجية حيث الناس فيها أسرى يضطربون في واقع قاس، تحكمه علاقات حديدية صارمة محددة سلفا، تنتظم طقوس الحياة اليومية حتى أدق تفاصيلها ، وهي محفورة في وجدان الناس وعقولهم، تجعل كلا منهم قيما على الالتزام بها لنفسه وللآخرين. مجتمع محاصر منغلق، السيادة فيه للرجل ، ولكبار السن منزلة خاصة، والعلاقات الأسرية فيه هي البنية التي تنتج العلاقات وتحدد الأدوار . يطفح بالحرمان النفسي والجسدي عبر تقاليد ذات قداسة وديمومة (فاروق عبدالقادر ـ نزهة قصيرة في صحبة قصاص). في كلمة واحدة: القهر هنا ميتافيزيقي إقطاعي.

وهو في المدينة ذو مفتاح مدني فيزيقي، في قشرته الخارجية ، حيث مجتمع لا يملك المرء فيه أن يدفع عن نفسه الشعور الواقعي الذي يداهمه بأنه مستذل مهان (تلاوة ماسونية ــ من مجموعة أنا وهي وزهور العالم)، وحيث تحاك مؤامرة خفية دائمة قاهرة للبطل المسحوق والمستلب ، فيردد مونولوجه الذاتي:

«الى متى يسرقني الجرسون، ويدس لي صاحب المطعم المصي في الطعام؟ لم لا يرن جرس التليفون لما أطلبها؟ وإن رن لا أسمع ردها؟ ولو رد أسمع من أريدها تقول إنها ليست هي؟».

مجتمع ضاغط ينضح بالانقطاع لا الاتصال ، ويفتقر الى الانسجام والتناغم، حافل بالسارقين وتجار السوق السوداء والبيضاء، يجسد بدقة أخلاقيات طبقة تنهار بقيمها وقوانينها الدنيئة. في كلمة واحدة القهر هنا مادي رأسمالي.

أليس ذلك العالم الذي تصوره قصص يحيى الطاهر عبدالله هو ـ بدون مغالاة ــ الترجمة الابداعية الأدبية للتحليل الذي قدمه المحللون العلميون حينما شخصوا المجتمع المصري باعتباره مجتمعا شبه إقطاعي شبه رأسمالي؟ فيكون يحيى الطاهر بذلك قد كشف ببصيرة الفنان الناقدة ووعي المثقف السليم طبيعة الواقع الاجتماعي المصري (والعربي عامة) فاضحا علاقات القهر السائدة فيه ، مردفا ذلك بفضحه تنامي الشرائح الطفيلية الجديدة به.

يلخص إدوار الخراط دراما يحيى الطاهر عبدالله في كلمات قليلة بقوله:«إذا كانت حياته كلها حكاية، وقصيدة ، فإنه مع ذلك عرف كيف يصوغ لنا الحكاية والقصيدة، أو ـ على الارجح ـ القصة / القصيدة. وكان ذلك هو ما استلهمناه في هذا النسق الذي نضع فيه كتاباته الكاملة».

في أبريل ولد يحيى ، وفي أبريل مات. تراه كان يريد ـ بحياته وموته ـ أن يمنح معنى عربيا راهنا لبيت إليوت الشهير «أبريل أقسى الشهور» ؟

ـ ٢ ـ

الليل وروميش والرحم

صارع سرطان الدم بضعة شهور قليلة حتى صرع. هذا هو الكاتب الأديب محمد روميش (١٩٣٣ - ١٩٩٢) الذي غادرنا ، منذ خمس سنوات، بعد أن ظلت أوراقه في مكتب رئيس الوزراء المصري شهورا تنتظر التوقيع عليها بتأشيرة السماح للأديب بالعلاج في الخارج على نفقة الدولة.

ولأنه أديب ـ مجرد أديب ـ وتقدمي، ولا سلطة له ، ولأنه ليس راقصة ولا انتهازيا ولا لاعب كرة، ولا قريب محافظ أو نسيب وزير، فقد ظلت أوراقه مركونة في مكتب رئيس الوزراء (برغم وساطات مكرم محمد أحمد ولطفي الخولي ومصطفى الفقي وغالي شكري) الى أن جاء الموت أكثر سرعة من توقيع ورقة وأرشق حركة من إنقاذ كاتب.

ومحمد روميش واحد من أبرز كتاب جيل الستينات في الأدب العربي بمصر، فهو رفيق يحيى الطاهر عبدالله وعبدالحكيم قاسم وابراهيم أصلان وجميل عطية ابراهيم وعبدالرحيم الأبنودي وصبري حافظ وعبدالرحمن أبوعوف وصنع الله ابراهيم وغيرهم من أبناء هذا الصف المتميز الذي صعد كالشهاب في حياة الأدب المصري فيه من الشهاب لمعته البارقة وفيه منه اختراقه المباغت.

صدرت لمحمد روميش مجموعة قصصية واحدة بعنوان «الليل ــ الرحم» في عام ١٩٦٩،ضمن سلسلة «كتاب الغد» فهو من الكتاب قليلي الانتاج كبيري القيمة. وترجع قلة إنتاج روميش الى أنه قد أصيب ـ مثل معظم أبناء جيله ـ بصدمة قارعة ١٩٦٧، فكان أثر صدمة الهزيمة عليه قاصما، إذ آثر الصمت عن الكتابة إلا في أندر الندر.

وجمعية «كتاب الغد» كانت جمعية أدبية مستقلة أسسها في عام ١٩٦٨ مجموعة من كتاب اليسار المصري الشبان، لتكون منبرا للأدب الملتزم والكتابة الواقعية النابعة من آلام الشعب وآلامه، في مواجهة الكتابة المائعة المتعالية على هموم الفئات الفقيرة من ناحية، وفي مواجهة هيمنة السلطة السياسية (الوطنية المهزومة) على المؤسسات والمنابر جميعا من ناحية ثانية.

وقد ضمت الجمعية بين مؤسسيها ابراهيم فتحي ومحمد سيف وخليل كلفت وعبدالمنعم تليمة ومحمد روميش وعزت عامر وعزالدين نجيب وزين العابدين فؤاد ونجيب

شهاب الدين وغيرهم من كتاب ومبدعين ونقاد عصفت بهم الهزيمة المدوية فراحوا يتلمسون سبل الخلاص. على أن أغلب مؤسسي جمعية «كتاب الغد» كانوا من التيار المتشدد في الثقافة المصرية، ولهذا فقد سيطرت على رؤاهم في الأدب والفن النظرة الميكانيكية الجامدة للواقعية الاشتراكية بما تشتمل عليه هذه النظرة الجامدة من توجيه متعسف للفن والأدب لخدمة أغراض التغير الاجتماعي والتقدم ، كما سيطرت على لقاءاتهم الحوارات السياسية المباشرة حتى توارى الأدب خلف السجال الفكري المشتعل. وقد انتهى الأمر بالجمعية عام ٧٢-١٩٧٣ باعتقال معظم أعضائها ومؤسسيها، مع بدايات الثورة الطلابية التي اندلعت في الجامعات المصرية.

وقد خلّف رحيل محمد روميش حالة من الأسى المر في الحياة الثقافية المصرية، وحالة من الحزن الغاضب بين عامة المثقفين. قال مصطفى نبيل - رئيس تحرير «الهلال» - أن روميش كان نموذجا للمثقف المصري الواعي بهموم مجتمعه وقضاياه وأحلامه، وكان يتمثل حياة وهموم وأحلام الفلاح المصري والقرية المصرية، ويكاد يكون أكثر من عبر عن أحلام الفلاح ومعاناته الشديدة في ظروف مختلفة، إذ كان دارسا متعمقا للتاريخ المصري القديم بالاضافة الى كونه من أهم دارسي فكر عباس العقاد.

وكتب د. صبري حافظ - ابن جيل روميش يقول إنه برحيل روميش يفقد جيلنا آخر كتاب القرية الأفذاذ. فقد سبقه يحيى الطاهر عبدالله وعبدالحكيم قاسم، اللذان كرسا عالمهما القصصي مثله للتعبير عن القرية المصرية وتحويل تفاصيل الحياة اليومية فيها الى عالم من الابداع الشفيف القادر على الارتفاع الى آفاق الشعر الانساني العظيم.

ويرى د. صبري أن «الليل - الرحم» هي درة روميش النادرة، إذ حرص عليها كما يحرص الصائغ على أغلى جواهره، فنقاها من أي أثر للحوشية أو النمنمات الرومانسية، وصقلها بالتشكيلات الجمالية الفنية في التعبير عن التجربة الانسانية الفريدة عنده وبلور ملامحها الصلدة في بناء القصة المتميز لديه، ونحت تفاصيلها من أديم الحياة الريفية ودقائقها الخاصة، وصاغ لغتها المتميزة العذبة بمفرداته التي تحمل في كل لفظة عبق الريف وتوهج صوره وإيقاع حركته، فأسس من خلال صلابة التجربة وعمق الوعي الرهيف الساري في كل أنحاء المجموعة قيمة مغايرة للقيمة السائدة: قيمة الكيف القليل الذي لا يصمد في مواجهة الكم والاسهال الكتابي فحسب، ولكنه يكتسحه أمامه بصلابته وتماسكه وقدرته على إضاءة التجربة وإرهاف الوعي وإمتاع القارىء.

والواقع أن «الليل - الرحم» ليست كل ما كتب محمد روميش، فقد تبين من الحديث مع بعض أفراد أسرته أن لديه مخطوطا تحت الطبع - لم ير النور - لمجموعة قصصية بعنوان «الشمس في برج المحاق»، وهي المجموعة التي تحدث عنها د. صبري حافظ في ندوة التأبين التي أقامها أتيلييه الفنانين والأدباء بالقاهرة بالتعاون مع مجلة «أدب ونقد» - التي كان روميش عضو مجلس تحريرها - بعد أسابيع من رحيله.

في هذه الندوة تحدث الناقد ابراهيم فتحي عن اللغة الفطرية في قصص روميش، التي يمزج فيها مزجا طبيعيا بين العامية والفصحى، وعن التصنيف الفني الذي يمكن أن يندرج تحته بعض قصص مجموعته الأقرب الى القصة القصيرة الطويلة.

وقال د. صبري حافظ أن كل جيل من الأجيال الأدبية كان يشهد دائما أديبا موهوبا من أبنائه يتوقف عن الكتابة . وأن روميش كان هو هذا الاديب بالنسبة لجيل الستينات.

أما فريدة النقاش - رئيسة تحرير «أدب ونقد» فقد ذكرت أن روميش كان نموذجا أخلاقيا وسلوكيا وإنسانيا نادرا، وفيا لأصدقائه متسامحا عطوفا ، وأبا ديمقراطيا بحق.

وفي دراسة نقدية لاحقة أوضحت فريدة النقاش أن الحب غير المتحقق هو موضوعة رئيسية من موضوعات عالم روميش الريفي الفني المفتوح على الرواية ، لا بسبب استحالات ميتافيزيقية او هواجس في النفس أو القلب أو دسائس العزول، وإنما بسبب قسوة الواقع وضغوطه المحكومة باستغلال يكاد يتخذ صورة قدرية. إن الحب غير المتحقق يتعرض للتدمير بموت الحبيب تارة وموت الحبيبة تارة أخرى، مرة موت مفزع حيث يتكدس الميتون في زمن السخرة على الأحياء الذين ينتظرون الموت، وقد ألقى بهم جنود الاحتلال من فوق التل حين حل بهم التعب، ويسأل أحدهم بسخرية مرة: لماذا لا يخصصون جبانة للأحياء وأخرى للميتين؟ أما الحبيبة فتموت في شوطة الكوليرا!

تساءل الروائي سعيد الكفراوي: لماذا يموت هذا الجيل في عمر افتراضي واحد؟ كأنها اللعنة. لم يصل واحد منهم لمنتصف الخمسين. لا أريد أن أعدد أسماء من مضوا في أكياس من عظام، فكلنا يعرفهم. قلب الوطن وضميره وأصفى مبدعيه يرحلون على عجل ويحصدهم الموت.

هل هو القهر والقمع اللذان نعيشهما على امتداد السنوات وحتى الآن؟ هل هي خيبات الرجاء وتكرار الهزائم وقلة الفعل؟

والواقع أن سؤال الكفراوي وإجابته ـ في موت روميش ـ يثيران بقوة هـذه الظاهرة اللافتة في حياتنـا الأدبية: وهي ظاهرة رحيل عدد كبير من المبدعين بانقصاف عمـر مباغت وهم في أنضج العمر وأزهاه. خاصة من أبناء جيل الستينات ومن الأجيال جميعا بعامة.

وهناك عوامل كثيرة يمكن أن تفسر هـذه الظاهرة : أهم هذه العوامـل بالطبع هو مـا أشار إليه الكفراوي في سـؤاله القهـر. أن القهر الـذ ي يعيشه المبـدعـون ـ وخـاصة جيـل الستينـات يساهـم بقدر ملحـوظ في انقصـاف العمر. فلقـد كسرت انهيارات الأحلام العظيمة أرواح الأدباء الـذين كانوا قـد عـاشـوا زمـن الحلم الجميـل وتصـاعـدت في عيـونهم الأمنيات. وحينما جاءت الهزيمة وثقلت وطأة عسف النظام (الثوري) الـذي احتكر الحكمـة والحقيقة والـوطنية. خـاب الـرجاء وانشرخ القلـب، وصـار مـؤهلا للمـوت: بـالمرض الخطير أو بالحادثة أو بالانتحار أو بالجلطة.

إن المناخ العنيـف المتلاطم الـذي عاشه أديـب الستينات سواء في العهـد الناصري أو في عهـد الانفتاح الاقتصـادي ـ جعله يعيش حياة غير طبيعية وغير صـحيـة، مما يخلق نفسا قـابلة للمـرض أو قـابلـة للموت أو قـابلة للحـادثة، ويخلـق جسدا غير طارد للمـرض غير مقاوم للآفة أو الجرثـومة أو الفيروس!

كما أن انعدام اعتناء الدولة بعـلاج الأديب يساهم بدور فعال في الكارثة ، حيث يفتقـر الأديب لامكانيات قهر المرض، أو حتى تحييـده أو تجميده، مثلما يحدث في حـالات عديـدة ينجـح فيهـا العلاج السريـع في هـزيمـة المرض أو في تمكين الجسد من الاستمرار به سنوات وسنوات.

إن الاحبـاط الذي يعـانيه الأديـب بسبـب تراجـع دوره وتدني مكانتـه وتأثيره ـ إذا قيس بـالمغني والراقصة وتـاجر الخردة ـ لابد أن يخلق بيئة مناسبـة في جسده لكل آفة فتاكة ، سرعان ما تقطفه بيسر وخفة. مع ما يعانيه الأديب من شعور بـأنه فـرد وحيـد في مهـب كل ريـح وكـل سلطـة وكل خلـل اجتماعي أو سيـاسي. فلا مؤسسـات تحميه ولا حياة حـزبية صحيحة تدافع عنه وترتفع به وترفعه، ولا جماهير غفيرة من القـراء تسـانـده وتسنده وتمنحـه الثقـة والأمـل والشعـور بفائدته وجدواه.

إن كل ذلك الوضع المدمر لابد أن يخطف الأعمار الجميلة ، وهي في أزهى اللحظات من النضج والعطاء.

- ٣ -

زمن صنع الله ابراهيم

ليسـت جائزة العـويس التـي حصل عليهـا ، منذ ثـلاث سنوات ، هي التي وضعته في بؤرة الضوء، فصنع الله ابراهيم في بؤرة الضوء دوما: بأدبه الجميـل ورواياته الكبيرة. كل ما فعلته الجائزة هو أنها أعطتنا، في تلك اللحظـة مناسبة إضافية نتحدث فيها ـ مجددا ـ عن صنع الله.

ولأني لست مـؤرخا أدبيا، فـإنني لـن أقول ـ مثـلا ـ أن صنع الله ابـراهيم يقـف في القلب مـن ذلك الجيـل التراجيدي العظيم ـ (يسميه النقاد: جيل الستينات) الذي حمل صخرتين هائلتين : الصخرة الأولى هي مهمة دفع القصة والرواية دفعة جديدة ، بعـد روادها الكبار في الجيل السابـق: نجيب محفوظ ويوسـف إدريس وفتحـي غانـم وإدوار الخراط. والصخرة الثانيـة هي فجيعة تحطـم الأحلام العظيمة في يـونيو ١٩٦٧ وما تبعها من انكسار القلب .

من هذه الجهة كـان على هذا الجيل أن يخوض مقاومتين. واحدة ضد تقليـدية الأجيال السابقـة وما بنوه من اهـرامات أدبية، حتى لـو كان بعض الجيـل السابق ظـل يتجاوز نفسه: مثل نجيب محفوظ في بعـض قصصه ، وإدوار الخـراط في كل عملـه. وواحدة ضـد الاحبـاط الـذي خلقته النكسـة، وضـد دواعي النكسة في «بنية» الحلم المزوق الجميل.

ولعل هاتين المقـاومتين الشاقتين قد نجحتا نجـاحا ننعم بثماره المبدعة من الفن المبدع.

وأنا كـذلك ، لست ناقـدا روائيا، ولهذا فإنني لـن أقول ، مثـلا أن قـارىء أدب صنـع الله ابـراهيـم سيلحـظ الأجـواء الكابـوسية التي تـدور فيها بعـض اهم أعماله مثـل «اللجنة» وتلك الـراثحـة» . وسيلحظ طابـع السخرية والمفارقـة الذي يغلف رواياتـه جميعا. كما سيلفت نظره حـرص الروائي على تجسيـد التجاور المستحيل بين الانهـاز الاجتماعي والقمـع السياسي. وهـو تجاوز مستحيل لأنـه سرعان مـا يخلي المكان كله للهـزيمة والانهيار والسقـوط: في «نجمة أغسطـس» كان العمل في السـد العالي على قدم وسـاق، وكان العمـل في مكتب المباحث ـ كذلك ـ على قدم وساق.

على أن أهم ما سيلحـظ قارىء صنع الله ـ أو ناقـده ـ هو ذلك التضفير الدقيق الذي يصنعـه الروائي في معظم رواياته، وخـاصة «بيروت بيروت» و«ذات» و«شرف» ، بين التـوثيـق التسجيلي من جـانب ، والواقع الـروائي من جانب ثـان. وهو تضفير يستحيل نزع جانب منه عن الآخر، والتعامل معه على

انفراد ــ كما دعا البعض ــ لأن كليهما معا يشكلان التكوين العضوي للنص.

ولأنني لست مؤرخا أدبيا ولا ناقدا روائيا، فإنني سأقول بعض الكلمات، مصدرها الوحيد أنني محب للكاتب ولكتابته:

أما محب للكاتب ، فلأنني قدرت عاليا تفرغه للكتابة والفن، وضنه بوقته وجهده وقلبه على أن تصنع شيئا سوى الابداع. وهو التفرغ الذي يمثل لي أملا معلقا، لست أدري متى ستواتيني شجاعة صنع الله حتى أحققه؟

ولأنني قدرت عاليا إقلاله في الكتابة، فلم يكن تفرغه للكتابة استسهالا لها، فلم يفتح الصنبور على آخره كما يفعل آخرون غير متفرغين، حتى ليدهشنا أن صنع الله قد حقق مكانته العالية في أدبنا العربي الحديث من خلال ست روايات لا غير (حتى الآن) هي: اللجنة، تلك الرائحة ، نجمة أغسطس ، بيروت بيروت، ذات ، شرف (إذا استثنينا بالطبع ترجماته وأعماله العلمية للأطفال).

كما أنني محب لبساطته وسعة قلبه وتواضعه الجم، حيث لا «ذات» متضخمة له، وحيث فرحه بكل جديد وجميل.

وأما محب لكتابته، فأمر شرحه يطول، ويكفيني فيه أن أذكر أنني حينما قرأت روايته الأخيرة قلت للزميلة فريدة النقاش ولبعض أصدقائي، بحماسة لم تعهد عني، وخاصة فيما يتعلق بالروايات. «هذه الرواية واقعة من وقائع مصر الحديثة، وأنا أشعر بالفخر لأنني أعيش في نفس الوطن والزمن الذي يعيش فيهما صنع الله ابراهيم».

ذات صباح رن جرس التليفون بمقر عملي، وكان المتحدث صنع الله ابراهيم، الذي بادرني بقوله: «كيف أتتك جملة: لم أشاهد عشيقة الضابط الفرنسي، لكنني سألمح المصاعد على الطوابق العليا، قلت: أربعة أجنة في خلاء معدني، وخلف هذه المقابض المعقمات خامسهم: مصيري».

كان إعجابه منصبا على تضميني لفيلم عشيقة الضابط الفرنسي داخل سياقي الشعري في قصيدة لي بعنوان المستوصف.

والحق أن روايات صنع الله وأعماله كانت مصادر لي في بعض قصائدي، وكان آخر مثل لذلك إشارتي له ولترجمته كتاب «التجربة الانثوية» ضمن قصيدة «درجات في الأزرقات»، وهي إحدى قصائد ديوان «سراب التريكو»:

«سنضع الرحمة بيننا في دائرة،
ثم ندور حولها بيدين معقودتين،
وإذا جاءنا صوت انهيار سقوف مجاورة،
سنسرع إيقاع الدوران،
مع ابتسامات متتاليات،
ونحن نصيح في توقيت واحد:
فضحنا صنع الله»

- ٤ -

الحياة التحتية للجيش

«تصريح بالغياب لمنتصر القفاش» رواية يمكن أن تعد مثالا صحيا للكتابة الجديدة، فهي ليست رواية تقليدية من ذلك النوع الذي يحتوي على بداية ووسط ونهاية ، أو من ذلك النوع الذي تتسلسل فيه الأحداث وتتعاقب فيه الأزمان، تسلسلا منطقيا وتعاقبا متتاليا.

وعلى الرغم من أنها رواية غير تقليدية، فهي مع ذلك تحفل بلغة متينة غير ركيكة ولا خفيفة. هنا لغة غير مترددة وغير مرتبكة ، حتى وإن عبرت عن التردد والارتباك والركاكة.

هذه هي المدرسة الكتابية التي اختطها الروائي الكبير إدوار الخراط : اللغة المتمكنة في رواية غير تقليدية ، واستخدام هذه اللغة المتمكنة في تقصي لقطة أو تفصيلة واحدة تقصيا مشبعا مدققا، ولعل هذا هو ما فعله القفاش في وصفه التفصيلي المشبع لمشهد التقاط التلميذات لحبات التوت من الشجرة المجاورة للمدرسة:

«طالما التوت في أغصانه فلابد أن تتلاقى الأكف. تتناول الطالبات المتناثر منه أسفل الشجرة، الممتدة فروعها فوق السور المقام بين المستشفى والمدرسة. يلقين بكتبهن نحو الأغصان، ويتدافعن لجمع المتساقط منها، وتهرس حبات تحت أقدامهن فتمتزج بالرمل المفروش به الأرض ناحية المدرسة، أو تتساوى بالأسفلت من جهة المستشفى وتصبح رأس إحداهن هدفا للأيدي عند سقوط حبة، حبتين فوقها، ويصير الرصيف الضيق كراسي موسيقية يندفعن نحوها، ما إن يلمحن حبات تسقط فوقه . ويتقافزن نحو غصن يخايلهن بقربه من أيديهن الممتدة عن آخرها، فتتوامض أفخاذ، يجهد العساكر القريبون منها في صيدها بعيونهن».

والأهم من ذلك أن «تصريح بالغياب»، لا تستغرق - فتغرق ــ في الأحاديث أو الأحداث الجنسية، جريا على «التقليعة» التي يظن أصحابها أن الاكثار من مثل هذه الأحاديث والأحداث هو كسر «لتابو» الجنس، أو هو ملمح ضروري من ملامح النص المحدث.

وعلى قدر ما يذكر المرء، فلم تسبق «تصريح بالغياب» رواية كان مجال موضوعها كله هو «الحياة الداخلية في الجيش». لقد مرت بنا بالتأكيد روايات كان الجيش خيطا ـ رئيسيا أو ثانويا ـ من خيوط نسيجها الكلي، لكنه الجيش في مدلوله الحربي أو الوطني (حيث حماية الوطن ومحاربة الأعداء والانتصار عليهم أو الانهزام أمامهم)، أو الجيش في مدلوله الفوقي السطحي (حيث ممارسات أشكال التراتب والأداء الخارجي في العلاقات العسكرية).

«تصريح بالغياب» هي أول رواية تتخذ الجيش موضوعا لها، لكنه الجيش في علاقاته الداخلية أو في «بنيته التحتية» إذا صحت العبارة في الأمور الصغيرة للحياة العسكرية وهموم المجندين التافهة العابرة التي لا صلة لها بالخطاب الخارجي المعلن. فهنا لا محاربين ولا معارك يفتدى فيها الجنود الوطن ولا عمليات بطولية خارقة من أجل تحرير التراب. هنا جيش عاطل عن عمله. ولذا ليس هناك سوى الطقوس والشعائر والعادات: إجراءات رفع وخفض العلم، إجراءات الدخول والخروج من الحمام، أساليب ربط وفك «مخلات» الجنود، خطوات التكدير والعقاب و«التدوير الى المكتب»!

في هذا السياق (سياق الحياة الداخلية للقوات المسلحة كمؤسسة تبدو متماسكة ومهيمنة)، ربما تتذكر ـ فقط ـ سلسلة أفلام اسماعيل ياسين (في الجيش، في البوليس، في البحرية...الخ). فهذه الأفلام هي التي كانت تقدم ـ الى جانب الجزء المعلن من الجيش، الجزء غير المعلن منه: الكواليس الخلفية لأفراده، بما تنطوي عليه من هزلية وسخرية وتهكم، أي: خلخلة الكيان المتماسك للمؤسسة المهيمنة. (مع الفوارق العديدة بين المثالين، بالطبع).

والواقع أن اهتمام الرواية باللغة (هو على عكس ما يدعي بعض الكتاب الجدد من أن اللغة محايدة لا دور لها سوى التوصيل الجاف المتقشف. فالقفاش واحد من عشاق اللغة (مدرسة إدوار الخراط مرة ثانية) الذين يتمكنون من خلق توازن رفيع بين اللغة، باعتبارها «ناقلة» للانفعال أو الحدث، وبين اللغة باعتبارها «جزءا» من الانفعال نفسه والحدث ذاته.

وهو في هذا قادر على أن يستخدم هذه اللغة المكينة استخدامات مختلفة، كأن يقدم بها صياغات تذكرنا بالطريقة الشعبية في الحكي

«والبنات يجعلن الجيش فسحة، والفسحة لابد فيها من حكايات، والحكايات عند العساكر، والعساكر قدامه، وقدامه لا أحد ينطق بكلمة، والكلمة لابد أن ينطقها هو».

«ويصف البنات إنها بنات عفية، والعفية عايزة راجل، والرجال في الجيل ده قليل، والقليل نادر، والنادر صعب تلاقيه، وتلاقي فين يا فندم حد زي ناس بتوع زمان».

إن أسلوب الحكي الشعبي، الدائري أو المتضافر، هو الذي يمنح ـ مع أساليب أخرى ـ الطابع الشعري لكتابة منتصر القفاش. ذلك الطابع الذي جعل إدوار الخراط يصف هذه الكتابة بأنها «كتابة عبر نوعية».

من تلك الأساليب الأخرى التي تمنح السرد طابعه الشعري استخدام «كأن» لوصف المواقف التي يلتبس فيها الواقع بالوهم أو بالحلم، أو لرصد تلك «المسافة» بين «الحقيقة» و«الحقيقة»:

«كأنني مازلت في الخدمة الشنجي.. كأنني أداوم على النظر الى تلك المنطقة الحالكة في عمق الحوش.. كأنني نحو هذه المنطقة أسير.. كأنني نحوها أصعد درجات سلم السكن الحجرية».

تتكرر هذه الـ«كأن» في أكثر من موضع، متجاوبة مع «تيمة الصدى» المتراوح مع الصوت، ليشكلا توجه الكاتب الى تصوير «المسافة» الغائبة بين حالتين أو واقعين أو «منزلتين».

وهذه «المسافة» هي «منطقة» الشعر بامتياز. صدى الحوش، صدى الحمام، صدى مكتب السرية، صدى المخزن صدى الفصول، صدى الطرقة، صدى السكن، صدى مكتب المقدم).

هذه المسافة ليست هي الأشياء بالضبط، كما أنها ليست حضورها الكامل، وليست بالطبع انتفاءها الكامل، إنما هي «الفجوة» بين الحضور والغياب.

«تصريح بالغياب»، إذن، رواية مكتنزة بمميزات الكتابة الجديدة، ومتخلصة ـ في الوقت نفسه ـ من عيوب هذه الكتابة الجديدة، التي تنفضح مع بعض صغار الكتاب والمراهقين ابداعيا. وهي ـ بذلك ـ تتواصل مع المسار المجدد الذي نشأ في القصة المصرية والعربية، منذ سنوات غير قليلة.

ـ ٥ ـ

هل هو زمن الرواية؟

شاعت في الخطاب النقدي في السنوات الأخيرة مقولة مؤداها أن هذا الزمن صار زمن الرواية ولم يعد زمن الشعر.

وقد ترسخت هذه الفكرة وأخذت قدرا من الثبات والرواج بعد صدور ثلاثة أعداد خاصة بالرواية من مجلة «فصول» الفصلية النقدية المصرية، التي يرأس تحريرها ناقدنا الكبير د. جابر عصفور. واشتملت هذه الأعداد الثلاثة

على جملة من المقالات لنقاد كبار، يؤكدون هذه المقولة ويشرحونها باستفاضة ووضوح (مثل د. علي الراعي ود. محمد برادة وجبرا ابراهيم جبرا ونجيب محفوظ ود. جابر عصفور وغيرهم من كبار الكتاب والنقاد).

ولست أريد أن أدافع عن الشعر (بينما أنا أكتب هذه الصفحات عن روائيين وروايات) فأبدو كمن يدافع عن نفسه شخصيا، ولكنني أود أن أسوق بعض الخواطر التي يمكن أن تساهم في مناقشة هذه المسألة التي صارت قضية حية من قضايانا الثقافية الراهنة.

لا ريب أن الرواية، كنوع أدبي، قد اكتسبت مساحات كبيرة من أرض الابداع والقراء في السنوات الأخيرة. وأقصد الرواية في عالمنا العربي بالذات، لأن الرواية في العالم بأسره كانت مزدهرة منذ زمن طويل. اذ الشعر في بلاد العرب كان مازال ديوان العرب، بينما الرواية العالمية تصل الى أعلى الآفاق العالية، الى الحد الذي شغل كثيرا من المفكرين، وجعل بعضهم يفسر الأمر على أن «الرواية هي ملحمة الطبقات المتوسطة». وعليه فإن الاحساس بأن الرواية قد صارت هي الشكل الأدبي الأول ينبغي أن ينطبق أو ينصرف الى المجال العربي وحده لا المجال العالمي كله.

وحينما نأتي الى المجال العربي وحده، سنجد العديد من العناصر التي يمكن أن تدخل في النظر الى القضية:

فالانتشار «الكمي» الواسع الذي يستند اليه بعض النقاد - ضمن ما يستندون - في القول بازدهار الرواية عن الشعر، هو عامل «كمي» في النهاية، لا يصلح معيارا لتحديد ماهية «الزمن» بالقول إنه زمن الرواية. ولو كان هذا المعيار «الكمي» صالحا لمثل هذا الحكم لكان الأجدر بنا أن نقول إن هذا زمن الأغنية الشبابية التافهة أو زمن كرة القدم أو زمن التليفزيون، أو غير ذلك من مجالات تستقطب الأعداد الهائلة من الجمهور.

كما أن علينا — من ناحية أخرى - ألا نمزج بين ازدهار «نشر الرواية» وبين ازدهار الرواية». فالحاصل أن حظ الرواية في النشر أوسع من حظ الشعر بمرات عديدة. وفي مصر، على سبيل المثال، سلاسل كثيرة شهرية ونصف شهرية لاصدار الروايات، بينما لا توجد سلسلة واحدة، نصف شهرية أو شهرية أو فصلية أو سنوية، تختص بنشر الدواوين الشعرية. وهذا الوضع يعطي بلا شك انطباعا برواج الرواية على الشعر أو بتقدمها على الشعر.

لست أهدف، هنا الى تقرير أسبقية نوع أدبي، على نوع أدبي، ولا تفوق شكل على شكل، وإلا وقعنا في نفس مزلق التفضيل والاعلاء الذي ننكره ابتداء. إن هدفي ببساطة هو القول إن الشعر مازال مزدهرا كما كان، ومازال في صدارة أنواعنا الأدبية.

إذن، ما الذي حدث؟

الذي حدث، في ظني أن علامات ازدهار الشعر في عالمنا العربي هي نفسها العلامات التي يتخذها آخرون مظاهر لأزمته الراهنة، ومن ثم يتخذونها قرائن على ازدهار الرواية كيف؟

من علامات ازدهار الشعر العربي الراهن - في رأيي - أنه لم يعد «ديوان العرب». لقد كان الشعر يقوم بدور «ديوان العرب» حينما لم تكن لدى العرب مؤسسات وهيئات للاخبار والتعليم والاعلام والتوثيق والتربية والتاريخ والتوجيه المعنوي والدعوة وغير ذلك. فكان الشعر ينهض — مع مهمته الشعرية — بكل هذه المهام. وعندما بدأت الدول العربية، مع العصر الحديث تنشيء هذه المؤسسات المدنية المختلفة، راح الشعر يعود الى «شعريته» يستقل بها وينفرد.

كانت مقولة «الشعر ديوان العرب» تعني أن الشاعر مدرس ومخبر ومؤرخ وحكيم أخلاقي وغيره. ومع تطور الشعر وتقدم نظريات طبيعته ودوره، ومع تطور المجتمعات الحديثة التي قسمت العمل والأدوار والنشاطات البشرية، لم يعد الشاعر هو ذلك المدرس أو المؤرخ أو الحكيم، ليصبح مجسد تجربة حياتية وكيانية ووجودية خاصة.

وعلى ذلك فإن انتهاء كون الشعر ديوان العرب هو علامة من علامات ازدهاره وتقدمه، وليس علامة من علامات انحداره لأن ذلك يعني تخلص الشعر من الوعظ والارشاد والخطابة، ليضرب في آفاق جديدة. ومن عجب، أن تكون هذه العلامة بعينها - عند بعض المهتمين - قرينة نكوص للشعر وتقهقره، ليرى فريق منهم أن الرواية هي «ديوان العرب الجديد»، بدون أن يدرك ما في هذا المعنى من مغزى سلبي، وهو المغزى السلبي الذي طرحه الشعر عن كاهله في أطواره الحديثة والراهنة.

كذلك فإن من علامات ازدهار الشعر: تعدد مدارسه وتنوع اتجاهاته وتياراته المبدعة. في هذا الصدد، فقد تخلى الشعر عن «الكلية الواحدية» السابقة، التي كانت تحصر الشعر — بل تحاصره — في شكل واحد ونظام فني واحد وموضوعات واحدة. كأن الشعر قد فتت البللورة المركزية فيه الى نثار كثير من شظايا ملتهبة، أو كأنه قلب أمثولة «الكل في واحد» الى «الواحد في الكل»، لتصبح ترجمة هذا التحول في مجال الشعر هي:

الانتقال من «ينبغي للشعر كله أن ينصب في شكل واحد، سابق وفي موضوعات واحدة»، باتجاه الذهاب الى «إن كل تجليات الابداع الشعري وتنوعاتها وروافدها تصب جميعا في نهر واحد هو الشعر».

وبدلا من أن نرى ذلك التحول الكبير، من «الكل في واحد» الى «الواحد في كل»، انتصارا هائلا للشعر، باعتباره مغامرة انتقال كبرى من النمط الواحد المفروض الى الاقتراحات الكثيرة المفترضة، فإذا ببعض المختصين يرون في هذا التحول دليلا من دلائل التخلي والتراجع!

في هذا الضوء كله، ينبغي أن نلاحظ أن الشعر بات عنصرا من عناصر الجمال في شتى الأنواع الادبية ـ وقد مر علينا شيء من ذلك ـ وهو ما صرح به الروائي إدوارالخراط نفسه . حينما أشار الى أن الشعر قوي ومعافى، وأنه يغزو الأنواع الأدبية الأخرى من قصة ورواية ومسرح وغير ذلك من فنون راحت تطعم نفسها بشذرات منه حتى تضفي على نفسها شيئا من الجلال ومسحة من السمو. والحق أن مثل هذا التداخل علامة إضافية من علامات ازدهار الشعر، لا تعني بحال ــ كما رأى البعض ــ أن الشعر بات يتحلل «ويتفرق دمه على القبائل» بحيث لن يبقى منه لنفسه إلا أقل القليل.

على أن المعضلة ـــ فيما نعتقد ـ تكمن في أن مثل هذه القرائن العديدة على ازدهار الشعر وتناميه، ليست بعد مستوعبة أو مقبولة من قبل كثير من القراء والنقاد، ولدى القائمين على النشر، في الدور العامة والخاصة على السواء. فمازال هؤلاء وأولئك قاعدين في أرض التصورات السابقة للشعر وللشعراء، منتظرين نفس الأدوار، حاملين نفس المقاييس التي لم تعد صالحة لقياس قيمة الشعر وطبيعته ورسالته.

والواقع أن انفجار الطرائق الفنية والجمالية الشعرية عن سبل ودروب غير مسبوقة، وكثيرة بعدد شعرائها تقريبا، قد أصاب القراء والنقاد التقليديين بحيرة لا يحسدهم عليها حاسد ولم يكن هناك مفر، لتبديد هذه الحيرة، من اتهام الشعر بالتراجع والنكوص عن المعهود المألوف، في حين أن هذه الحرية المدهشة في الطرائق بثرائها المتنوع، برهان ساطع على اتساع الشعر وانطلاقه من الأقفاص. ولم يحقق الشعر هذا الانفجار الكبير إلا لكي «يلتقط الأنغام المتباعدة المتنافرة المركبة لايقاع عصرنا» كما يقول النقاد عن الرواية . تلك الأنغام المتنافرة المركبة التي لم يكن الشعر ليستطيع أن يلتقطها لو ظل على قيمه التشكيلية واللغوية والموسيقية القديمة.

على أن الأهم من ذلك كله أن اعتقاد أهل القول بازدهار الرواية على الشعر، إنما يقوم على أن «ازدهار القص كان قرين الاحتجاج على القهر» ـ كما يرى د. جابر عصفور ـ كما لو أن الشعر قد هجر هذا الاحتجاج ، أو كما لو أن هذا الاحتجاج لم يكن من مهام الشعر الجوهرية على الدوام، وحتى لحظتنا الحالية.

والحقيقة أن التجارب الشعرية العربية الراهنة بانفجارها المروع في اللغة والموسيقى والصورة والرمز والموضوعات جميعا ـ ربما كانت أشد صور الاحتجاج ضد القهر والتسلط عمقا وعنفا وأصالة.

المشكلة التي لم يعطها الكثيرون التفاتا كافيا هي أن الشعر لم يعد يوجه معظم احتجاجه على قهر السلطات السياسية المباشر فقط، كما كان الشعراء يفعلون فيما قبل ، لأن هذا القهر أخف وأهون ألوان القهر. إنما هو اليوم يوجه احتجاجاته الرئيسية الى أنواع أخرى من القهر، هي بلا ريب أعمق أثرا وأشد خطرا: ونعني قهر الاقانيم الثابتة والجمود الفكري ، قهر منظومات الاجتماع والتربية، قهر السلطات الجمالية واللغوية السائدة.

إن هذه الالوان من القهر ، التي يمكن تسميتها البناء التحتي للقهر ، هي الأرضية المكينة التي تقيم عليها السلطات السياسية القاهرة قهرها المباشر ، وهي الأرضية التي تثبت هذا القهر وتديمه.

وهكذا فإن الشعر كان ولا يزال نشيد الحرية، لكنه لا يطلق هذا النشيد على طريقة «أغاني الزاحفين» كما كان يفعل، ولا بإعلان صريح أن للحرية الحمراء بابا بكل يد مضرجة يدق، كما كان يعلن ولكن بممارسته الحرية نفسها في تشكيلاته الفنية من ناحية، وبمناهضته العضوية العميقة للثبات والتكلس والتسلط. وعلى ذلك فإن دعوته ـ وممارسته ـ لاطلاق المخيلة هي دعوة وممارسة لاطلاق الانسان فهل يمكن ـــ مثلا ـــ تحرير الانسان من قبضة السجون أو من قبضة الظلم من غير تحريره من قبضة القيم واللغة والجماليات القديمة؟ ولعل ذلك هو ما يجعلنا نفهم المغزى الايجابي في قول الشاعر الأسباني روبابينا حول «فقدان معنى القداسة» في الشعر ، كما جاء في احدى مقالات «فصول» . هذا المغزى الايجابي الذي به نرى أن هذا الفقدان هو علامة أخرى من علامات ازدهار الشعر لا انحداره ،كما أراد قائل العبارة.

إن اقتران الشعر بالقداسة كان عاملا من عوامل تعويق تطور هذا الشعر، لأن مس هذا الشعر (بالتعديل أو بالتجديد) كان يحسب على أنه مس للقداسة. ومن ثم ظل صعبا لفترات طويلة خلع هذا الشعر من أطره أو من لغته أو من دلالته ذات المسحة السماوية.

وفك الاشتباك بين الشعر والقداسة هو انجاز العصور الحديثة وانجاز الشعراء انفسهم معا. ولذلك فإننا نعد هذا الفك علامة على تحرر الشعر ونزوله الى أرض البشر: يسعى بين الناس، يتقلب بتقلبهم، يتطور بتطورهم، يتنوع بتنوع مساربهم ومشاربهم الكثيرة. وهذا هو ما يفعله الشعر الراهن. وهو بالضبط ما لم يلاحظه الكثيرون ممن لا يزالون ينظرون الى السماء بحثا عن الشعر فيها فلا يجدونه، فيهتفون «لقد اضمحل الشعر وراح»، بينما الشعر منتعش حواليهم، بسيطا عاديا، يقعد على المقاهي، وينام في الخرابات، ويتجول في الأزقة، ويجرح كل سيد وسائد.

ولذلك كله، فإن الزمن كان وسيظل زمن الفن والحلم والجمال، واذا قلنا «زمن الشعر» فنحن نعني ضمنيا «زمن الرواية» والمسرح والموسيقى والسينما والنحت، لأن الشعر في كل الفنون كامن ومتجل.

الروائي ملهم الشعر

علاقة الشعراء بادوار الخراط وروايات علاقة ابداعية خصبة تنطوي على جدل وتضافر قلما شاهدناهما في الصلة بين الرواية والشعر.

من ناحية: فإن الخراط غالبا ما يضمن رواياته قطعا من صلب متنه الروائي هي في ذاتها نصوص شعرية باهرة. كما أن رواياته نفسها تعد - من زاوية خاصة - نصوصا شعرية طويلة، أو مفعمة بروح الشعر. بل إن الرجل نفسه قد مارس كتابة الشعر المستقل في فترات مختلفة من مسيرته الأدبية، وقد راح مؤخرا يصدر هذا النتاج في دواوين شعرية قائمة بذاتها، منها ديوانه «طغيان سطوة الطوايا» وديوان «لماذا» وديوانه «ضربتني أجنحة طائرك: الى أحمد مرسي».

ومن ناحية ثانية: فإن شخصيته الفنية ورواياته المكتنزة كانتا مصدر استلهام شعري لدى عدد غير قليل من شعراء الحداثة في مصر، مثل امجد ريان وعبدالمنعم رمضان وماجد يوسف وكاتب هذه السطور وغيرهم.

«سبع قصائد في المريمات» هو عنوان القصيدة التي استلهمت فيها شخصية الخراط ورواياته، وسوف أوردها الآن للعلاقة بين الشعر والرواية، وصورة من صور التراسل الحي بين الأنواع الأدبية، ومثال على استفادة الشعر من عالم الرواية في صلة قربى حميمة:

سبع قصائد في المريمات

وسيلة

وهبت لنقش السقف طائرها المخفف، ثم راحت عند قوس الكورس الخلفي تحمي خصرها والكاهن ارتفعت أنامله بوجه الصبوة البكر. اختفى زمني على صوتين فانسابت قناديل. انخطفنا والنحور وسيلة للرب.

حساسية

بوغت أصرخ جنب روحي كلما تركت قميصا عند عازفها المنحف، وانثنت قرب اليدين، احترت في جسدي وقلت: كان أبيضها المرهف ضد شعري. ثم مست ركبي.

كشفت صديريا

خليلي ينحني للرمز، لكن عاجها المبيض لي كشفت صديريا وغابت في الشفاه الحرة. انزاحت غلالات فمات فتى يسمي نفسه البدن المضيع، وانزوى جنب الاله.

خطفن كمثرى

المريمات خطفن كمثرى من الروح المقدس، ثم أطلق الضفائر قرب عظمي فانجرحت، ولم يكن ادوار مثل حمامتين يخب في الوله العتيق. فكان يبكي ساعة، ويعود ثانية الى خطافه اللغوي، كي يصل التريجة بالتويج.

اقتربت يداي

كانت تبدأ الانشاد من وجهي المغلف بالبطاقات المباركة. استدارت في صباها لفتتين، وأقبلت في الشجو، تمنح نفسها لشفاهها المخصوصة. اقتربت يداي من الوضوح، وكان انجيل قديم يشرئب على رخام الشوي، وهي تفتح نهرها للنهر، كي ينحل ماء فوق ماء.

مسافة

يترتل النص المؤلف في الأعالي للعلاقة بين ردف والاصابع فانتبهت. العازفات صنعن معجزة مبسطة لقلبي ثم خضن به المسافة بين عمري والنصوص. هنا الهواء يمس كعب الفتنة المجلو، فارتاح الروائي الشجي لبرهتين، ومال صوب حروفه العليا: المسافة ما تزال.

بلاغة أخرى

وتر خفي، هذه الأنثى تسرب صوتها لي في الوصايا،

يومىء الترتيل للغيبوبة الصغرى بخطوي، ثم يخفت في المدى يصف التقارب بين خصري والولي. الضـارعات وضـعن كعكا في نهود الضارعات . بلاغة أخـرى سرت فوق الرؤوس: تمجد الجسد الكريم. وكنت أجمع مـا تبقى من دلالات، وأمضي نحو عمري، إن هذا النحر ذاكرة ولكني أزول.

الرواية عن كتابة الرواية

ربما عرف البعض نورا أمين، في مسرحية «ماكبث زيرو» بمهرجـان المسرح التجريبي،وهي تشكـل بجسدهـا الطيع ـ كممثلة مفطورة ـ تكوينات جمالية فـائقة الحساسية والرفعة . وربما عرفها البعض الآخـر مترجمة لبعض الأعمال الأدبية، المسرحية خـاصة. لكـن نورا طلعت علينـا جميعا كقصـاصة مكتنزة بوعد حار وبكتابة مرهفة.

نورا أمين، تخرجت في كلية الآداب قسم اللغة الفـرنسية بجامعة القاهرة ١٩٩٢، تعمل معيدة بأكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة ، صدرت لها عن مهرجان المسرح التجريبي ترجمات عديدة، أهمها: «الفضـاء المسرحي» والمسرح : ثقافة وثقافة مضادة».

ابداعيا: صدرت لها مجموعتان قصصيتان: الأولى «جمل اعتراضية»، والثانية «طرقات محدبة» أما درتها ـ حتى الآن ـ فهي روايتها الأولى «قميص وردي فارغ».

في تجارب نـورا القصصيـة عـوالم جـديـدة ومحاولـة صادقة لـوضـع الذات تحت المجهر ولوضـع النفس البشرية بنوازعها الغفل تحت عين الحقيقة وعين الابـداع . قد يلاحظ بعض المتـابعين أن امتلاك كـاتبتنا لأدواتها الحرفيـة (بكسر الحاء) لم يصل بعد الى نضجه المرجو ، لكـن قليلا من التأمل في خصـوصيـة عالمها ودقـائقه الـداخلية سيجعلنا نـوقن أن سيطرتها على هذه الأدوات قادمة بلا ريب.

وقد بدأت هذه السيطرة أولى تجلياتها بالفعل في روايتها الجميلة: قميـص وردي فارغ. وهـي الروايـة التي تجادلـت فيها خيـوط عدة: خيط العلاقـة العاطفية المجهضـة ، وخيط السينما (حيث الحبيب مخرج سينمائي)، وخيط التناص مع رواية «العاشق» لمرجريت دوراس ، وخيط الكتابة عن كتابة الرواية داخل الرواية نفسها.

ولذلك فقد جاءت «قميص وردي فارغ» ـ كما قال بعض النقاد بحـق ـ نصـا يقرأ صاحبتـه ويمتص أيـامها. يستعير هـواجسهـا وشطحاتها وانكسـاراتها لتتحـول جميعهـا الى شـذرات من كيـان بلوري، يعكـس الضوء بعيـدا عن قلـب القلب.

يتحقـق النص بـاكتمالـه ويكتفـي بانغـلاقـه على سره المكنـون ويحطم نومـا توقعـاتنا المستكينـة الى ملاحظـات يومية مكرورة عن معنى الحب وطبيعـة الرغبة . نص يبتدع هوية كـاتبته ويعكس بعض ظلالها على شـاشـات الانتظار: انتظـار «العاشـق» الذي لا يـأتي وانتظـار التحرر مـن أسر الرواية.

أما خصوصية عالم نورا فتأتي من البساطة الشديدة ، ومـن العودة الى أحـلام الطفولـة المهدرة ووقـائعها ، ومـن التعبير الطـازج عـن حـالات من انعـدام التحقـق في الـروح والجسد والمجتمع، ومن الاجتراء على تصوير كوامن بشرية يجفل الكثيرون ـ وبـالأحرى الكثيرات ـ من التطـرق اليها ، خشية استنفار العقل التقليدي.

هذه إذن كتابـة الصبوات المحرمة والأشـواق المغلولة في النفس . ومثلما شكلت صـاحبتها بجسدها التعبيري ـ أشجان الانسان ومكـابداتـه الدفينـة ، تشكل «بلغـة الأدب» لواعـج الروح وتقلق البدن.

رسالة قصيرة

صديقي وائل رجب:

حسدتك أكثر من مرة:

مـرة حينما وجدتـك جميـلا رقيقا يـانعـا في السادسـة والعشرين ، تستقطـب حولك نخبـة نادرة من أدبـاء وأدبيات التسعينات ، يحبونك ويحبون صوتك الخفيض.

ومرة حينما كتبـت روايتك الأولى (والـوحيدة) البـديعة «داخل نقطـة هوائيـة ». صحيح أنني لم أتمن كتـابتها، فـأنا فخور بكوني شاعرا، لكنني حسدتك بسبب قدرتك الجسورة على الاجتراء في أول عمل روائي لك ، وأنت لم تتعد ربع القرن من العمر : (ولعلي رأيت فيك بعضا من صباي الأول).

ومرة حينما جذبت مني الوردة الجميلة التي كانت قريبة من وجهـي ، وكنت أظـن أنني قـادر على الاحتفاظ بها بقـوة أسبقية جيلي. لكنك شـددتها الى حفل الموسيقى بالأوبـرا، ثم الى لعبة البليـاردو، فخـرجت أنا من المشهد ، متعزيـا بأن لدي نبل الفرسان.

حسدتك مـرات كثيرة ، لكنني غضبت منك مـرة واحدة ، هي هذه المرة الأخيرة: حينما فاجأت الجميع بطيرانك النهائي المفتـوح ، بصحبـة السرطـان، مـن غير أن تستـأذننـي وتستشيرني، كـأني لا لـزوم لي ، كـان لابـد أن تستشيرني، لأشخط فيك بحـق سلطـة الأب: ابق معنـا قليـلا أيها الولـد الصغير الجميل.

وهي تودع عقدها الخامس ، وتستعد للدخول الى العقد السادس من العمر وبعد مجموعة من الأعمال الابداعية المثيرة للجدل، بما طرحته من آراء ، بدءا من (صباح الخير أيها الحزن)، مرورا بـ (ابتسامة ما)، و(هل تحبين برامز)، و(في شهر في سنة)، و(دقات قلب)، و(كلب الصيد)، و(الشمس فوق مياه باردة)، و(الزهور الزرقاء) ، و(امرأة مرسومة)، و(عاصفة ساكنة)، و(الهاربون المزيفون) ، وانتهاء بذكرياتها التي تعد أهم الاعترافات الأدبية في هذا القرن، تقوم دار النشر (Harvy) بالاعداد لاصدار كتاب يشتمل على أهم اعترافات وأفكار هذه الكاتبة المبدعة، وهي اعترافات وأفكار مستقاة من العديد من المقابلات التي أجريت معها على مدى العقدين الماضيين، وهذه ترجمة لمقتطفات من هذا الكتاب نشرتها مجلة (Canadian French) في عدد ديسمبر (كانون الأول) الماضي.

فرانسواز ساجان تودع عقدها الخامس

* حين أشرع بالكتابة، أمر بحالة من التشتت والضياع، وهي مرحلة شاقة بالنسبة لي، ذلك أنني أقضي عدة أسابيع قبل أن أتوصل الى الايقاع المناسب لانجاز العمل، والمدة الزمنية التي يتوجب علي أن التزم بها يوميا من أجل انجازه ، وأنا أحب العمل ليلا، خاصة حين أكون في باريس، وأنا أفضل العمل في الليل، من أجل تجنب ضوضاء النهار، وازعاجات رنين الهاتف، أي أنني أحاول أن أعزل نفسي عن كل ما يربطني بالحياة الخارجية، وأنا أكتب في دفاتر مدرسية متشابهة، ثم أقوم بتسجيل ما كتبت على جهاز التسجيل، لأن خطي سيىء للغاية، بعد ذلك أقوم بطبع ذلك على الآلة الكاتبة بمعاونة احدى السيدات التي دأبت على مساعدتي في العمل منذ فترة ليست بالقصيرة، ولأنني في الكثير من الأحيان لا أستطيع قراءة خطي، فإنني أحلم باختراع جهاز جديد يستطيع الكتابة حال سماعه الصوت، أي يحول الصوتيات الى حروف مكتوبة، أو جهاز آخر يمكنه أن يفك طلاسم الخطوط التي أكتبها ، وأنا أتمنى أن يتحقق مثل هذا الحلم في يوم من الأيام، وبعد ساعات طويلة من العمل الكتابي المتواصل، أخلد الى الراحة، والراحة عندي ليست سوى الاندماج في القراءة، لأنني من خلالها أحاول العثور على شخص آخر يفكر بالنيابة عني، خاصة اذا كان الكتاب الذي أقرأه من النوع الجيد، وأنا أعشق مثل هذا النوع من الراحة، لأنها راحة تزرع في روح التفاؤل والأمل.

* نهاري العادي بعيدا عن الكتابة، نهار يتميز بالهدوء ، فأنا أقضي الوقت كله في المطالعة، أحب البقاء في البيت، وقليلا ما أتناول طعامي خارج البيت ، أقرأ ، وأنظر من النافذة واذا عملت فلا أعمل إلا في المساء ، فالنهار لي، لذاتي لمتعتي الخاصة، فأنا من تلك النوعية من البشر التي تحب البطالة والكسل، واتمتع بالوقت الذي أقضيه دون عمل، أجل فأنا أجد في البطالة نوعا من الغبطة النفسية، أحب أن أمتع عيني بمنظر الأشجار، أو بالحديث مع كلبي الذي أحبه حبا جما، وربما خرجت من البيت، واجتزت حديقته لتبادل الحديث مع سيدة عجوز تجلس على مقعد في أحد الأماكن العامة، ثم أعود أدراجي ثانية الى البيت.

* اللقب الذي يليق بي هو لقب ساحرة ، أو كاهنة بوذية، تأتي النار على بشرتها الخارجية، كي تجعل قلبها معلقا في مهب الريح، فالريح تغسل أدراني، ومن هذا المنطلق تجدني أدير ظهري للمدينة واتجه صوب الريف، لأنني أدركت أن كل الأشياء التي تقيم علاقة أصيلة معي موجودة في الريف، لقد أدرك بعد هذه السنوات الطويلة أن التوتر لم يعد ناري المقدسة التي يمكن أن تنضج فوقها تجليات ابداعي، بل انني أصبحت على يقين كامل أن هذا التوتر نقيض للطبيعة وللانسانية وللحياة، ولم أعد قادرة على المضي مع هذا الموت الغبي الى نهاية المطاف، فأنا أريد أن أحلق في فضاء تلك السهول، وأن أعيش حالة انعدام الوزن، فهذه الحالة هي الحالة المثالية التي نبحث عنها كلنا.

* بالرغم من هذه الحالة النفسية إلا انني أحب باريس حبا شديدا، فأنا أحب التجول على ضفاف نهر السين، وأنا لا أعتقد أن هناك مدينة أجمل من باريس في الليل، فهي تبدو لي في لحظة من اللحظات أنها قطعة من الجنة، فباريس لها لونها الخاص في كل فصل من الفصول، فهي زرقاء في ليالي الربيع، وصفراء في ليالي الصيف، وهي تعطي لكل فصل من



الفصول الأربعة طعمه الخاص، وهذا هو الذي جعل لكل فصل من هذه الفصول مكانة خاصة في نفسي ، وأصبح لكل فصل امتيازه الخاص أيضا، ولكن الشيء الوحيد الذي تغير هو قدرتي على احتمال الشمس، فقد أصبحت أشعة الشمس تتعبني كثيرا، وتشعرني أن رأسي على وشك أن ينفجر.

* ذات مرة شاهدت صورة ضخمة لجثة سوداء من جوهانسبيرج . كانت الجثة ملقاة على الأرض، وكان رجل أسود يطلق ساقيه للريح، الآن أحس أن الصورة قد اختلفت تماما، فها أنا أرى الجثة الضخمة تطلق ساقيها للريح، والرجل الأسود ملقى على الأرض، قد يقول قائل، إن شيئا ما لم يتغير في الصورة، هذا صحيح ، لكن الصورة هي التي تتغير. ترى يمكن أن أقول لأي رجل أسود يمكن أن يمر بي في الشارع، هل أسأله سؤالي الساذج البريء: ألم تكن انت ذلك الرجل الذي رأيته ملقى على الأرض؟ هل يتوقع أحد منكم بماذا سيجيبني؟ بالتأكيد سيشيح بوجهه عني ويقول: يا لها من امرأة حمقاء. لكن ما رأيكم بحل وسط، أن أكون أنا تلك الجثة الملقاة على الأرض، ترى هل يمكنني تحقيق مثل هذا الامتياز البعيد المنال؟

* أخشى ما أخشاه هو الألم، فأنا لا أستطيع أن أرى الآخرين يتألمون، فأنا أضعف من احتمال ألمي الخاص، فكيف إذا رأيت ذلك الألم ينعكس على وجوه الآخرين، ان أكثر ما يقلقني هو التفكير في المرض، وكثيرا ما أشعر بالقلق من الآتي، فأنا لا أحتمل مثلا أن يقال لي ذات يوم انني مصابة بداء السرطان. كما إنني أشعر بالرهبة حين أفكر في الحرب، فأنا على يقين من أن الحرب قادمة إلينا لا محالة ، وأن أخطارها الرهيبة لابد أن تداهمنا، ولذلك تجدني في حالة قلق دائم، وأتمنى أن ننعم بالسلام أطول مدة ممكنة ، وأتمنى في حالة نشوب تلك الحرب المتوقعة أن يكون مكاني بين صفوف الممرضات كي أخدم الجرحى وأخفف من ألم الآخرين.

* أتمنى أن أضحك بقدر ما أستطيع، فالضحك أصبح عملة نادرة هذه الأيام، في الماضي كان هناك الكثير من الحكايا التي تدعو الى الضحك، أما الآن فقد بدأت تلك الحكايات تتلاشى وتندثر، لكن من حسن حظي أنه مايزال لدي عدد من الأصدقاء الذين يمتلكون روح الدعابة والمرح، كما أنني ما أزال على صلة ببعض الروايات التي تدخل السرور الى قلبي مثل (مغامرات مستر بكويك) لديكنز، وبعض روايات الكاتب الانجليزي الساخر (ايفيلين فاوخ) الذي توفي عام ١٩٦٦، هذه الروايات تعج بالمواقف الساخرة التي تجعلني أموت من الضحك.

* رواية (الهاربون المزيفون) رواية مضحكة، وحكاية كتابتها مضحكة أيضا، انها رواية تحكي قصة أربعة من الباريسيين العصريين المترفين ، الذين يتمتعون بشيء من المكر والدهاء ، وقد استوحيتها من المجتمع الريفي المعاصر الذي أعرفه تمام المعرفة، أما ظروف كتابتها فلا تدعو أبدا للسخرية ، فقد كسرت ساقي في حادث مفاجيء، غير متوقع وسخيف. لقد كنت أرقص وحدي على لحن لاحدى أغاني تينا تيرنر. فتعثر كعبي بثنية البنطال، ووقعت على الأرض، هذه العثرة جعلتني أخضع لثلاث عمليات جراحية، وللتوقف عن الحركة لمدة تسعة أشهر. فبدأت أشعر أن الزمن قد توقف أيضا. كان ذلك في مدينة (كان)، وكنت ممددة على سطح احدى البواخر، وكان الملل يتسلل إلي وفجأة بدأت أحداث الرواية تتسلل إلي، وبدأت الأفكار والتخيلات تطوف برأسي، وبدأت أكتب بطريقة آلية ، الهدف منها اضحاك الناس، وكل ما كنت أفكر فيه هو أن أجعل القراء يموتون من الضحك، من هذه الأفكار الساذجة التي أقدمها لهم، ولكن الأمور ارتقت فيما بعد وتطورت الى ما هو أبعد من الاضحاك، فبعد ذلك قال النقاد انني أحاول تحليل الطبيعة البشرية من خلال هذه الرواية، ولكنني أقول إنه لم يخطر ببالي مثل هذه الأفكار وأنا أكتبها، ولكن هذا هو حال النقاد، إذا كتبت رواية هزلية يقولون انني أهدف من وراء ذلك الى البحث عن القضايا الجادة، واذا كتبت رواية جادة يقولون انني كنت أريد الاضحاك فقط، وأنا أقول أنه بالرغم من روح المرح والسخرية الموجودة في هذه الرواية، إلا أنني لم أكن أرمي الى ذلك، والدليل على ذلك انني ترددت كثيرا في نشرها، واعتقدت أن الناشرين سوف ينصحونني بالابتعاد عن مثل هذه الترهات الصبيانية، ولم انشرها الا بعد الحاح صديقة لي أقنعتني بنشرها.

* يقولون إن الانسان يقترب أكثر من الواقعية، عندما يصبح على يقين تام بلاواقعية الحياة، وأنا واقعية للدرجة التي أجرؤ فيها على القول ان الخيول يمكن أن تسير على

الماء، وتعدو فوق الغيوم، وتصهـل في أعماق القلب، اذا بحثت في قلبك عن أيام سوف تجد الخيل هناك تتسابق مع نبضات قلبك ، ومع نبضـات الولادة والانبعاث. هذه الخيـول النفاثة هي آخـر ما توصلنا إليـه من مخترعات ، لذلـك تجد كل شيء حولك يركض، الحجارة، الغـابات، وناطحات السحاب، كلها تركـض، ما عدا الانسان، الانسـان هو الوحيد الـذي يقف في بـؤرة السكون، لقـد علمتني الأيـام التـي مرت بي أن أحب الخيول، فالخيول هي الأيام، والساعة التي ترسل دقاتها من خلال قصص ادجـار الن بو ، هي ذاتها الساعـة التي تدق في أقبية الموتى.

* الحب يأتي كما يأتي اللص، يأتي على حين غفلة، دون أن يكون له أي أثر في حياتنـا اليومية التي لا يجري عليها أي تعديل، حين نحـب تتجاذبنا الكثير من المشاعر والأحاسيس المختلفة والمتنـاقضة، هذه المشـاعر التي تتغلغـل الى أعماقنا، فنصبح معهـا في حيرة، لا ندري إن كنـا مرضـى أم أصحاء، أما بالنسبة لي فـأنـا لا أظن أن الحب شرط أساسي من شروط السعادة، لانني من ذلك النـوع من البشر الـذي أوتي القوة والارادة التي تجعـلانه يعبر بـالحب دون أن يتوقـف عنده، لأن لدي الكثير من الأشياء التي تشغلنـي عنه ، لدي علاقاتي الاجتماعيـة ومشـاغلي وارتبـاطاتي الخاصـة، اضـافـة الى صداقاتي ، وما تتطلبه ظروف مهنتـي مني، فأنا لي سعادتي الخاصـة، سعـادة مـن نـوع خـاص، تختلـف عـن سعـادة الآخرين.

* أنـا أدرك أن الـوصـول الى السعـادة المطلقـة شيء مستحيل، فالسعادة المطلقة لا مكان لها في هذه الحياة، وكلمة الكمال كلمة دون معنـى ، خالية من أي مضمـون، لاننا حين ندخل عالم الحب سوف يتجاذبنـا عاملان رهيبان هما البعد والشك، ولذلـك نكون عاجزين عن الاحتفـاظ بمن نحب، وفي الوقت ذاته تنقصنا الثقة بانفسنا، وبمن نتبادل معه عواطفنا وفي هـذا الصدد تحضرني جملـة معبرة لمارسيـل بروست، يقول فيها . «أحس وهو بالقرب من البرتين بنوع من الضيق بحاجـة الى شيء ما ينـزع من نفسـه ذلك الاحسـاس بالحب حين يكون قريبا من ذلك الحبيب». وأنا أعتقد أن هذه الجملة التي أوردها بـروست تنطبق على الواقع الى أبعـد حد، فنحن حين نعيش حالـة الحب، نبدأ بـالتساؤل: «مـاذا حدث لنا؟ ولماذا؟ وحين نقترب ممـن نحـب نتساءل : أيـن هـو ؟ ومـن يكون؟

* نحـن الآن نفتقر لشيء حقيقـي في حياتنـا، اننا نفتقـر للأدب، في الماضي كـان التحلي بالأدب ضروريـا ، وكان نـوعا من الكرامة والشهامة والشجاعـة، أما اليوم فقد اختفت مثل هذه الصفة ، لقد اختفت تماما، في الماضي كانت هذه الكلمة من الكلمات التـي تتردد كثيرا في حيـاتنـا العامـة، حتـى ونحـن نتشاجر، وكثيرا مـا كنت أسمع بعض التعـابير المتعلقة بهذه الصفة، كنـت أسمعهم يقـولون: «أيها الأحمق بـإمكانـك ان تبدو أكثر أدبـا» أو «سوف الفنك قواعـد الأدب أيها الصديق الصغير» ، لقـد اختفت هـذه التعـابير، ولم يعد لها وجـود في أيامنا هـذه، ولذلك تجدني أنظر بـدهشة كبيرة اذا كتب لي أن التقـي انسانـا مهذبـا هـذه الأيام، أجـل لقد تغير كـل شيء ، وانحدرت قيمنـا الى الحضيض، فقـد أصبحت الأنـانية هـي المهيمنـة، وأعتقد أن المادة هـي السبـب المبـاشر في مثل هـذه التحولات ، لقد أصبح أصحاب الثروة والجاه يعتقدون أن ما لهم من حقـوق أكثر ممـا عليهم مـن واجبات، وأصبحـوا لا يأبهون لحقوق الفقراء ذوي الجيوب الخاوية، وهذا هو الذي يجعلني أهـرب من المدينة الى الريـف، فما يزال الريـف أكثر نقاء من المدينة، وهو الذي يجعلنـي أيضا أخفف من تشددي وتزمتي تجاه هذه القضايا، فـأنا مثلا لم أعد أنظر الى الكذب على أنه أمـر في منتهى الخطـورة، ولم تعـد السرقات تثيرني ، ولكـن ما يخيفنـي بـالفعل هـو ذلـك الجانـب الشرير الـذي يتصـف به رجـال المال والأعمال، لأنه مـزيـج من القسـوة والاحتقار.

كثيرة هي الأشيـاء التي تجعلني أشعر بـالانزعاج فـأنا مثلا لا أستطيع احتمال الخبث وسـوء النية، كما أنني أشعر بالقرف تجاه الادعاء الكاذب، وتجاه العنف والجهل، وأشعر بـالنفـور من الكـلام البـذيء والخشـونة الـزائدة، وأمقـت العنصرية والطـائفية القائمـة على التفرقـة الدينية، مـع ذلك لست من ذلك النوع من البشر الـذين يواجهون تلك الأشياء، ويقـاومـونها، ولست مـن الـذيـن يخضعون لها، بـل ممـن يحاولـون الافـلات مـن هذه الأحداث التـي تنهـال عليهم وترجمهم بحجـارتها دون سابق انذار، انني مـن ذلك النوع من البشر الـذين يدفعـون الأحداث دفعـا الى الامام، وتحاشي كـل مـا من شـأنـه أن يسيء إلي أو يـؤذيها بـأي بشكـل مـن الأشكال، بـاختصار ، أنا أحـاول أن أمر بـالأحداث كما تمر السمكة الصغيرة مـن بين يدي الانسـان اللتين تعجزان عـن الاطباق عليهـا، كي أبلـغ ما أصبـو إليه، لانصرف بعـدها الى الكتابة.

* لقد أصبت بـالعديد من النكسات، بعضهـا كـان شديد القسوة، ولكـن أقسى تجربتين مـررت بهما اتهامي بسرقـة احـدى قصصي مـن كـاتـب آخـر، ورفـع دعـوى ضـدي في المحكمة، والثـانية هـي اتهامي بتعاطـي المخدرات، لقـد كنت ضمـن قائمـة كبيرة من المدانين بتعـاطـي المخدرات ، ولكـن الانظار تركـت تلك القائمة الطويلة مـن المدانين وتركزت على وحدي، ولعل أكثر ما أثار امتعاضي هو انتهاك روح التحقيق

لقد وعد القاضي الذي يحقق في القضية بعدم اثارتها، لكنني فوجئت به في نفس الليلة يخرج على التليفزيون للحديث عنها، وعني بشكل خاص، أنا لم أنكر أنني تعاطيت المخدرات، فأنا أتعاطى القليل منها عندما أجد رغبة في تعاطيها، وهذا أمر يتعلق بي شخصيا، فأنا لم انصح أحدا بتعاطيها ، ولكن أكثر ما كان يثيرني في هذه القضية هو أن تتوهم الأجيال الشابة انني أكتب تحت تأثير المخدرات، فهذا اتهام قاس لا أستطيع احتماله.

* الوحدة هي المصير المحتوم لنا، الوحدة قدرنا، فنحن نشعر دائما بالوحدة، ونعاني كثيرا من نتائجها، فنحن نولد وحيدين، ونموت وحيدين ، وطوال تلك الفترة الفاصلة بين الولادة والموت، نعيش أيضا حالات متعددة من الوحدة، وكثيرا ما تجدنا نلجأ الى الآخر من أجل التخفيف من آثار هذه الوحدة، متناسين أن العلاج الناجع لهذه الوحدة هو الاعتراف بوجودها في حياتنا والقبول بها كقدر محتوم، أي الا نهرب من وحدتنا، ولا نرفض التعامل معها، لأننا كلما حاولنا الهرب منها ، احسسنا بأشباحها تملأ علينا حياتنا.

أنا لا أحب الحياد، وهناك أشياء كثيرة لا تعجبني في الحيادية، مثل العدالة، وأنا هنا لا أتحدث عن أشياء بعينها، بل أقصد تلك القوانين التي وجدت لحماية الانسان، ولا يوجد فيها أي نوع من الحماية للانسان، فأنا مثلا، حين أقود سيارتي، أجد نفسي مجبرة على الالتزام وبربط حزام الأمان ، مع أن هذا الحزام يقيدني، وحين أقود سيارتي أجد نفسي ملزمة بالتوقف ، فالضوء الأحمر في كل مكان، وأجد نفسي ملزمة أيضا بالقيادة بسرعة بطيئة لا تتعدى الخمسين كيلومترا في الساعة امتثالا لقوانين السير والاشارات المرورية، وأجد نفسي مطالبة بتسديد مبالغ طائلة من أجل التأمين على حياتي، وإذا حدث لي أي مكروه اكون أنا المسؤولة مسؤولية مباشرة عن كل ما حدث، واذا اقرضت شخصا ما مبلغا من المال، لا يمكنني استرداد هذا المبلغ، لكن اذا حدث العكس واستدنت مبلغا من المال من أحدهم أفاجأ برجال الشرطة يقرعون بابي، ولذلك أجد نفسي ، وبشكل دائم، ومثل الكثيرين غيري، في حالة امتثال دائم للقوانين، وفي حالة تسديد دائم للمال، وفي حالة اتهام دائم أيضا.

* كلما ازداد التطور التكنولوجي، شعرنا بالغرفة تزداد ضيقا، وان لم أكتب الا القليل القليل على جدران الغرف، لأنني على يقين من أن المسافة يجب أن تنتهي، وأنا آسفة أن خدشت حياءكم وقلت أنني أشعر أن ملابسي ما هي الا نوع من الاقامة الجبرية، بالطبع أنا لا أحب الأجساد العارية، لكنني أشعر بالقرف والاشمئزاز تجاه الملابس الثقيلة، التي تثقل كاهل الناس في السهرات المخملية، هل تعرفون لماذا ، لأنني أدرك أن الملابس هي التي تتبادل النظرات فيما بينها، بينما يتلاشى الناس في خضم هذه الأزياء، هذه هي حقيقتنا منذ بدء الخليقة ونحن نحاول أن نزين هذا الجسد، من أجل بث الحياة فيه، وأنا أشعر أننا ما خلقنا الا لنكون نوعا من الرسوم الكاريكاتورية.

* التليفزيون مصدر اثارة بالنسبة لي، فأنا من المدمنين على مشاهدة المسلسلات البوليسية ، مثل شارلوك هولمز أو هيركول بوارو ، التي أعتقد أنها مسلسلات تتمتع بمستوى فني راق، أما ماعدا ذلك فلا يثيرني أبدا، وبلا معنى، ولذلك فإنني انظر الى هذه التقنية على أنها تقنية هدم للعلاقات الانسانية بشكل عام، والعلاقات الأسرية بشكل خاص، وحين أتذكر الماضي أدرك مدى التخريب الذي مارسته هذه الوسيلة التكنولوجية ، لقد كان الحوار والتواصل والتفاعل بين جميع أفراد الأسرة، لا ينقطع أبدا عندما تجتمع على العشاء، أما اليوم فقد تلاشت هذه الصورة الجميلة ، لقد أصبح الجميع يتناولون طعامهم وعيونهم مسمرة على الشاشة الصغيرة، ولم يتوقف هذا الأمر على المدن الكبيرة بل امتد الى الريف، ففي قريتي التي لم يكن فيها جهاز واحد في مقهاها الرئيسي، ولم يكن ما يبثه من برامج يثير اهتمام أحد من أهل القرية، كان أهالي القرية يتجمعون في حدود الثامنة ويتسامرون ويتحدثون عن المحاصيل والمواسم، ويروون القصص والحكايات الجميلة ، أما اليوم فقد تبدلت الأحوال، وأصبحت البيوت عبارة عن زنازين مغلقة، فمع الثامنة مساء تغلق البيوت أبوابها، ويتجمع سكانها أمام تلك الشاشة التليفزيونية وتتعلق عيونهم بها، وينسون كل قضاياهم ومشاكلهم، حتى الشباب الذي يتمتع بالحيوية، ينسى تلك الحيوية ويتسمر أمام هذه الشاشة، التي أعتبرها آفة من آفات العصر.

* بيكاسو، أنا أعتقد أن الألوان هي ألوان الألوان، فأنا صاحبة القميص الصيفي والكتف العاري، وأنا ابنة نشيد الموت والحياة ، الوردة هي لغة الثلج، والمطر خرير الأنهار، ولا يغير من الأمر شيئا سواء كنت جميلا أم قبيحا أم طائرا كسرت جناحيه الريح. بيكاسو ها أنا أرسم احدى لوحاتك بالكلمات ، وأنا مدركة أنك لو كنت على قيد الحياة لأقمت علي قضية قذف وتحقير. هذا الأمر يذكرني بأول لقاء لي مع صامويل بيكيت، لقد بقي صاحب فلسفة العبث واللامعقول ساكتا حوالي ثلث الساعة، لم ينبس ببنت شفة، ومن خلال هذا الموقف الغريب أدركت ماذا يعني باللامعقول، لكنه بعد ذلك نطق وقال لي: المرأة هي اللامعقول . ترى هل يعرف مثل هذا الرجل كيف تغازل المرأة، أنا لا أؤمن بالفلسفات الخرساء، أنا أؤمن بانهمار الكلمات علي كالبرق الصاعق.

* أزمتنا نحن معشر النساء أننا غير قادرات على التعبير عن قضايانا بدقة، ميزة المرأة الغموض، وحين يتوصل الرجل الى فهم ما للمرأة تتحول الى آلة حاسبة، ولهذا السبب كانت اديث بياف تغني بالكثير من الدهشة للمرأة التي تمشي على الريح، أحيانا أشعر وأنا أعاني من أزمة ما إنني أسير فوق الغبار ، لكنني سرعان ما أعود الى السير على الريح، وأنا حين أتحدث بكل وضوح، أكون أمارس النقيض، أي أنني أمارس غموضي كله، فأنا مؤمنة أن على المرأة ان تكون كالغابة، مكانا رحبا للضياع، لكن لابد من وجود نقطة التقاء، ومن هذا المنطلق ، تجدني لا أحب ارتداء المعاطف الثقيلة، ولا أقوم بإسدال الستائر على نوافذي، صحيح أنني أحتفظ بالكثير من الاسرار ، ولكنني أعترف أنني حزينة جدا، وكلما سرت في الشارع، أشعر بأن الحياة تسير في الاتجاه المعاكس، وهو تصور مخيف ، خاصة حين يصل الاعتقاد الى درجة اليقين، بأن العالم ليس الا نسخة باردة عن الجحيم.

* الحملات النقدية التي تشن علي، تجعلني أشعر بالحزن لفترة، ثم أعود فانظر إليها بسخرية كبيرة ، انها نفس الحملات، منذ ثلاثين سنة لم تتغير أبدا، نفس الملاحظات التي تعتقد أنني مازلت طالبة على مقاعد الدراسة: «كان يمكنها أن تقدم عملا افضل، لا تعرف معنى الجدية، مواضيعها سيئة ومعالجاتها للمواضيع أسوأ، يخيل إلي وأنا أقرأها انني أقرأ نشرة مدرسية» ونفس الملاحظات تتكرر فيما يتعلق بسلوكياتي ، «تكثر من شرب الخمر، تدخن كثيرا، وربما وصلت الى درجة الادمان»، في الولايات المتحدة الأمريكية يكتبون على الابحاث والدراسات الجامعية. وفي اليابان يفتحون النوادي لمحبي فرانسواز ساجان، تماما كتلك النوادي الخاصة بميراي ماتيور وفي روسيا يدرسون اللغة الفرنسية من خلال رواياتي، أما في فرنسا فليس لهم سوى الانتقاد، انتقاد طريقتي في العيش داخل هذا المجتمع الصغير، بل يصل انتقادهم الى درجة اتهامي انني فضولية اتدخل فيما لا يعنيني، خاصة اذا كتبت عن عمال المناجم في رواية من رواياتي ، هل تعرفون لماذا ؟ لأنني من وجهة نظرهم لست سوى (مس كوكايين) الا تبدو مثل هذه الانتقادات مضحكة، صحيح أنها تثير المرارة في النفس أحيانا، ولكنها في النهاية لا تثير سوى الضحك.

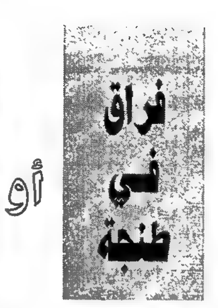
* أشعر بالغيرة عندما أقرأ كتابا أعجبني، إنها غيرة مغلفة بالسعادة والاعجاب، فأنا أحسد الكاتب على كتابه، ولكنني في الوقت ذاته أشعر بسعادة غامرة ،كما يتملكني نفس الاحساس حين أعيد قراءة بعض الروايات الكلاسيكية الرائعة، في محاولة مني لاعادة اكتشافها، فأنا الآن أشعر بالسعادة وأنا أقرأ (النزهة للفنار) لفرجينيا وولف، في حين كانت قراءة مثل هذه الرواية دعوة الى الملل والضجر بالنسبة لي في الأيام الخوالي، ولذلك فانا أحاول من حين لآخر القيام بعمليات اكتشاف لتلك الأعمال. مثل (الأحمر والأسود) أو مؤلفات (بروست) ، فأنا الآن أشعر بمتعة حقيقية لكل اكتشاف جديد. كما أشعر بمزيج من الغيرة والاعجاب تجاه هذه الاعمال.

أنا لست من النساء اللواتي تأخذهن العزة بالاثم، ولست من النساء اللواتي ينقلبن رأسا على عقب عند زوال حالة الحب، فأنا لا أحب الغدر أو التخريب. مهما كانت نتيجة حالة الحب التي عشتها، فأنا لا أشعر تجاه من أحب أو من سبق لي أن أحببته سوى بالصداقة المخلصة، فأنا ادرك أن الحب الترابي، لا يعادل لحظة واحدة من لحظات المحبة والحنان، وأنا مؤمنة أن ذهاب الحب أو زواله لا يعني زوال حسناته، فالحسنات لا يمكن أن تتلاشى بتلاشي الحب، كما أن سيئات ذلك الحب لا يعود لها ذلك الفعل، أي انها تصبح غير قادرة على الأذى، او تفجير الشعور بالالم، وبهذا يصبح المستقبل أكثر اشراقا، ويصبح الماضي أكثر جمالا وروعة.

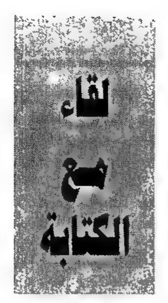
أنا لا أعتبر مارسيل بروست كاتبا عبقريا ، ولا أعتبره شخصية خارجة عن المألوف. فأنا على يقين من أن أية شخصية سواء كانت ضئيلة الشأن، أو عظيمة المكانة، تظل شخصية قائمة بذاتها ، ولكن بالرغم من هذه الحقيقة التي لا أشك في صدقها مطلقا، الا أنني أجد في كتاباته تلك اللفتة الانسانية الرائعة، لأنه يؤكد لنا أن الحب في نهاية المطاف، وبالرغم من كل الاعتبارات يحمل لنا الى جانب الشعور بالضيق والقلق ، ذلك الاحساس العميق بالطمأنينة والهدوء والرضا عن الذات.

أنا لا أهتم بما يمكن ان يحدث لي بعد الموت، ولا أهتم كثيرا بالامجاد التي يمكن أن تبقى لي بعد مماتي، ولا أحفل بما يمكن أن يكتبه الآخرون عني، ولكنني أكذب اذا قلت أنني لا أخشى الموت ، فأنا أخشى الموت كثيرا، وخشيتي له لا تأتي من فكرة الموت ذاته. فأنا لا أشعر بالرعب تجاه فكرة الموت. وإنما أكثر ما يرعبني فكرة الغياب عن هذا العالم، وكثيرا ما استيقظ على ضربات قلبي التي تدق بعنف وأنا أفكر في هذا السؤال الأزلي الذي يشغلني : ماذا يمكن أن يحدث لي؟ وما هي الأحداث التي تنتظرني في هذه الحياة، ولعل أشد ما يقلقني هو انني سأرحل عن هذه الدنيا، فلا أعود أرى هذه الأشجار.

ترجمة : م. ظ.



أو



سعيد يقطين *

١ – ١ الكتابة والتجربة :

الكتابة تجربة للبحث عن الذات (فردية أو جماعية) وهي تتحرك في الواقع، وهي الى جانب ذلك رغبة في الامساك بأهم ما يحدد بعض حالاتها وأحوالها الطارئة أو الدائمة، وصولا الى محاولة الوعي بها، وكلما نجح الكاتب في ملامسة مختلف محددات التحولات التي يعيشها، وتمكن من تجسيدها على النحو الأمثل كنا أمام الذات (وأقصد الانسان) في أبهى صورها، وأدق تفاعلاتها مع المحيط، أي الواقع. وأي نجاح على هذا المستوى لا يمكن أن يتأتى إلا بالنجاح الفني في التعبير عن حالات الذات، ومحاولة الغور في مكنوناتها وزواياها الخفية.

نحاول في هذه الدراسة تتبع تحولات الذات في رواية «فراق في طنجة» (١). وسعي الكاتب الى تجسيد الوعي بها من خلال عملية الكتابة، وذلك بالوقوف على أهم المسارات التي يتحدد لنا عبرها عالم الرواية ، من جهة، وننتقل بعد ذلك الى معاينة التجسيد الفني لتلك المسارات من خلال فعل الكتابة ذاته من جهة أخرى.

١ – ٢ طنجة فضاء للحكي:

يظهر من خلال عنوان رواية عبدالحي مودن الأول «فراق في طنجة» أن فضاء عالمه الروائي هو طنجة. ويثيرنا الى درجة التساؤل، كون العديد من الروائيين المغاربة يتخذون من طنجة فضاء لعوالمهم الروائية، يمكن في هذا النطاق أن نشير على سبيل المثال لا الحصر الى روايات : «بحر الظلمات» (١٩٩٠) لمحمد الدغمومي، و«مغارات» (١٩٩٤) لمحمد عزالدين التازي، و«الضوء الهارب» (١٩٩٥) لمحمد برادة، ليتأكد لنا ذلك. ولا يتأتى لنا في هذا المضمار أن ننسى محمد شكري الذي كلما ذكر تم استحضار طنجة. فما هو السحر الخاص الذي تختص به طنجة، ويمنحها هذا الطابع المميز الذي نتبين بعض سماته من خلال ما تقدمه لنا هذه وسواها من النصوص الروائية والقصصية ، سواء لدى كتاب مغاربة أو أجانب؟ ذلك ما سنحاول الوقوف عنده عبر تناول رواية «فراق في طنجة» ، وتحليلها من خلال البحث في خصوصيتها الحكائية والسردية، وموقعها ضمن خارطة الابداع الروائي المغربي التي تغتني باطراد بالعديد من النصوص والتجارب.

٢ – ثلاثة مسارات :

تختط رواية «فراق في طنجة» ثلاثة مسارات تتضافر مجتمعة لتشكيل مختلف العوالم الحكائية التي تتكون منها، وتزخر بها وكل مسار منها له سماته الخاصة التي لا يمكننا الاحاطة بها بدون ربطها بغيرها، والوقوف عند أهم ملامحها التي تتميز بها ، وتعطيها بعدها الخاص الذي يسهم في تكوين اقتصاد النص وانسجامه.

٢ – ١ المسار الأول : البحث عن الكتابة أو الهروب من المرآة:

يعيش الراوي ـــ الشخص وضعا متدهورا. وسبب هذا

★ ناقد وأستاذ جامعي من المغرب.

الوضع الذي آل إليه يعود الى مغادرة «ماري» إياه، وهي التي عاش معها زهاء عشر سنوات، إنها عشرة طويلة جدا بالنسبة اليه، وتبين له من خلالها انه لا يمكن أن يعيش بدونها، لقد عادت ماري الى موطنها (الغرب)، وهو غير قادر على الهجرة معها.

هذا الفراق، وهو الأساس، ليس هو الفراق المعلن عنه في عنوان الرواية لأن الراوي يعيش في العاصمة وهناك سيحدث «الفراق» بينه وبين ماري، أما الفراق الحاصل في طنجة حيث ستجري أغلب أحداث الرواية فيمكننا الانتهاء إليه بعد استكمال عناصر التحليل.

نجمت عن هذا الفراق وضعية «حرمان» و«تدهور» ويبرز ذلك بجلاء في التحولات التي طرأت على سلوك الراوي - الشخص - لقد عاد بشراهة الى التدخين والشراب، وصار يعيش متأزما وقلقا بصورة لا حد لها. وكلما ذكرت أمامه ماري (كما فعلت أمه حين سألته عن الزواج وعن ماري) أحس بالانفعال الزائد، والنفس المتوترة، ينصحه زميله باسم بالرحلة، ومعاشرة نساء أخريات عساه يجد السلوان:

« لم لا تسافر لبضعة أيام. اقترح باسم بعد أن حدثته وأنتما تنهيان الكأس الأخيرة تلك الليلة عن رغبتك في أن تغطس في قعر بحر الى الأبد». (ص ١٠).

يسافر الراوي - الشخص فعلا الى طنجة، وهناك يستشعر ومنذ يومه الأول بأنه أحسن حالا، وأن وضعه هنا أريح له، وأجلب للطمأنينة. نلمس ذلك بوضوح من خلال إعلانه وهو يراقب الغروب من نافذة غرفة الفندق: «وسرت في الجسم السكينة التي جئت تبحث عنها. ليتني أبقى في هذا الوضع الى الأبد». (ص ١٥). كما أنه يثني على نصيحة زميله باسم حين يكتشف أن طنجة تلائمه أكثر بمقارنتها بالعاصمة:

«لم تصل إلا منذ أمس، وهو المشي في شوارع طنجة يبعث فيك متعة اكتشاف الوجوه والبنايات التي لم تتعود عليها بعد» (ص ١٠) ويعلق الراوي - الشخص على حضوره: «كانت فكرة صديقك باسم جيدة إذن». (ص ١٠).

نلمس من خلال فعل الرحلة البحث عن السلوان والنسيان، وبدأ يتحقق بعض ذلك كما لمحنا منذ الوصول الى الفضاء الجديد، لكن ما يثير الانتباه في هذا المسار هو أننا نتبين أن الراوي - الشخص يصطحب معه آلة كاتبة في رحلته هذه الى طنجة. واذا كان هاجس الرحلة الأساسي يتوارى وراء الهروب من المرأة، فإن الراوي لا يظهر أمام شخصيات العالم الذي انتهى إليه سوى رغبته في الكتابة ذلك لأن أول لقاء له مع احدى الشخصيات (عبدالله وفاطمة) يكون بسبب الازعاج الذي كان يحدثه صوت آلته لدى جيرانه، فيتصلان به لاخباره عن ذلك، وعندما يتبين عبدالله (من المشرق العربي) أن جاره كاتب يعتذر لديه، ويخبره بأنه سيغير غرفته، وتتوطد بينهما عرى الصداقة.

يخبر عبدالله مدير الفندق عن صاحبه بأنه كاتب. وعندما تتوطد العلاقة بين الراوي ومدير الفندق (خالد) يسأله هذا الأخير «عم تكتب؟» فيجيبه الراوي:

«إنني في الحقيقة أحاول استئناف الكتابة التي توقفت عنها منذ مدة» (ص ١٤).

ونفس الموقف عرفه الراوي مع الرسام سليم الذي سأله بدوره عم يكتب، فكان جوابه:

«في الواقع لم أنشر الا بعض المقالات في مجالات متخصصة ولكني الآن في مرحلة إعادة النظر في أمور كثيرة متشابكة لم أحدد بعد الشكل النهائي للتعبير عنها» (ص٢٢).

بين محاولة استئناف الكتابة، والرغبة في تحديد شكل للتعبير هناك معاناة وتجربة حياتية قاسية يمر منها الراوي - الشخص. فهل الكتابة، والحالة هذه تجسد مظهرا من مظاهر تجاوز وضعية«التدهور» المشار إليه؟ أم أن الرغبة في الهروب من المرأة (ماري) هي التي دفعت بالراوي الى معانقة الكتابة بصفتها بحثا عن الذات؟ هناك فرق بين التصورين، وإن كان محددهما واحدا ولا يمكننا تقديم الجواب عن السؤالين إلا بعد معاينة كيفية ترابط المسارات وتكاملها لتجسيد علاقة التجربة بالكتابة في الرواية.

كل شخصيات الرواية ظلت تتعامل مع صاحب الآلة الكاتبة باعتباره كاتبا، وحين تتعرف إليه لأول مرة تسأله أبدا عم يكتب؟ رأينا ذلك مع خالد والرسام سليم ومع المشرقي الذي لم يخف دهشته من أنه لأول مرة يلتقي فيها بكاتب رغم زياراته المتكررة الى المغرب، وحتى المرأة العجوز التي تبيع الخمور المستوردة في الحي الشعبي تسأله عما إذا كان يكتب قصصا. لكن امرأة واحدة لم يهمها أن تعرف ماذا يكتب هي مريم تسأله:

«- كم تنوي البقاء في طنجة؟ سألتني مريم.

- بضعة أيام فقط.

- وهل جئت للراحة أو العمل؟

- معا. وإن كنت أتمنى أن أحسم في قضايا شائكة تركتها معلقة منذ مدة...» (ص ٢٢ -٢٣)

يؤكد الراوي أنه جاء للعمل (الكتابة) والراحة (السلوان). لكن مريم بدهائها وعميق معرفتها بخبايا الرجال وهي تريد أن تدفعه الى الحديث تسأله عن كتابه المقبل، وتستدرك:

«- اذا كنت ترغب في الحديث عن ذلك طبعا .» فيجيبها :

- في هذه المرحلة أتأمل الناس والطبيعة من حولي ، وأنبش في الذاكرة ، علني أعثر على شيء يستحق النشر » (ص ٣٠) لكنها وكأنها لم تقتنع باجاباته تؤكد له:

«ما دمت تتجنب الكلام، فدعني أخمن : فقدت امرأة وأنت الآن لا تعرف خطوتك المقبلة» (ص ٣١) وعندما يتعجب من نباهتها ويستفسر عن كيفية توصلها الى ذلك ، تجيبه

« - ومن يدفع برجل في سنك للهروب الى طنجة وحيدا في رأس السنة ، وعيناه لا تستطيعان إخفاء حزن دفين الا امرأة» (ص ٣١).

واضح أن الراوي ـ الشخص يعيش وضعا خاصا أهم سماته الالتباس والقلق. إنه يفكر في الكتابة، هل لنا أن نقول البحث عنها .، وفي هذا النطاق تأتي تأملاته ، كما يقول، في كل شيء من حوله ويمتد هذا البحث ليشمل الذاكرة أيضا. وهو في الوقت نفسه يهرب من امرأة ، يأمل في لقاء أخريات عسى أن ينسى من خلالهن فراق ماري الذي ترك لديه إحساسا عميقا بالحرمان والضياع.

إن رحيل الراوي ـ الشخص الى طنجة من العاصمة ، كما يظهر لنا من خلال المسار الأول، يتم بناء على رغبة الراوي في البحث عن مادة للكتابة. فهل هو بذلك محاولة للتفكير في التجربة؟ أم انه رغبة في خوض تجربة جديدة تنسيه التجربة السالفة؟

٢ - ٢ المسار الثاني : واقع التجربة ، تجربة الكتابة:

الرحلة حافز أساسي للحكي، إذ بانتقال الراوي ـ الشخص الى فضاء جديد ، يتحول من وضعية تدهور الى احساس نسبي بالتحسن والاطمئنان، هذا التحول يجعله يعيش «واقعا جديدا» من جهة ،ولكنه يظل محملا بتجربة طويلة تعتمل في دواخله من جهة ثانية ، وهو الى جانب ذلك يحاول خوض غمار مغامرة الكتابة عن تجربته تلك من جهة ثالثة ، وقراءتها وتأملها في ضوء استحضار عوالم طفولته وشبابه من جهة رابعة.

إننا هنا أمام:

١ - واقع جديد (فضاء طنجة).

٢ - تجربة عشق منتهية، ولكن آثارها ممتدة في الوجدان.

٣ - الرغبة في تأمل التجربة ومحاولة تجاوزها.

٤ - الرغبة في الكتابة عن تجربته.

تترابط هذه العناصر الاربعة وتتداخل فيما بينها لتشكيل المسار الثاني للعالم الحكائي الذي تقدمه الرواية. واذا كانت العناصر الثلاثة الأخيرة قد برزت لنا بعض الدلائل الموحية إليها في المسار الأول من خلال الاشارات الى فراق ماري، وحمل الراوي ـ الشخص الآلة الكاتبة معه الى الفندق بهدف الكتابة، ورغبته في تأمل الأشياء والطبيعة وذاته، فإن العنصر الأول هو ما يشدنا إليه بقوة في هذا المسار الثاني، ذلك لأن الراوي ـ الشخص لم يمارس العزلة في غرفته بغية التأمل والبحث عن الكتابة كما يمكن توقع ذلك بناء على ما أتينا عليه. إنه ينخرط بكامل وعيه ووجوده في «الواقع الجديد» ويظهر لنا منذ وصوله الى طنجة اجتماعيا بشكل كبير جدا : يتعرف على شخصيات في الفندق، وتتوطد علاقته بهم، وتتطور الى حد مشاركته أفراحهم (الاحتفال برأس السنة) ، وكلما رأى امرأة (فاطمة ـ مريم)، إلا واشتهاها ، وفكر في مغازلتها، وحتى عندما يضاجع فاطمة ، يفكر في تشويه سمعتها مع الشرقي الذي يريد الزواج منها، فقط لانه صار أحد معارفه في الفندق، ويتبع الأصول الاجتماعية، يقدم على شراء خمر مستورد ليحمله الى الشلة التي سيقضي معها ليلة رأس السنة.

إنه بكلمة وجيزة تحول من موقع البراني عن الفضاء الذي وصل إليه الى موقع المشارك فيه، وصار بدوره شخصية من شخصيات الرواية في فضاء طنجة، مثله في ذلك مثل عبدالله أو خالد مدير الفندق، أو مريم أو الماضري.

هذا الانخراط في الواقع الجديد يجعلنا أمام ضرورة البحث في مكوناته من الزاوية الحكائية ليتأتى لنا من خلاله ربط هذا المسار بسالفه، ويتيح لنا مراكمة ما يفيدنا في الانتهاء الى المسار الثالث والأخير ، وبذلك يتم استكمال مختلف ما يتشكل منه العالم الروائي على اعتبار أن المسار الثاني يمثل المحور الأساسي في بناء الرواية ، سنحاول لتحقيق ذلك الوقوف عند المكونات التالية: الزمان ، الفضاء ، الشخصيات.

٢ - ٢ - ١ الزمان :

بين زمان الانتقال الى الفضاء الجديد، وزمان فراق ماري الذي نجم عنه كل ماحفز على تشكل العالم الروائي حوالي شهرين قضاهما الراوي ، الشخص قلقا ومتوترا ، يقول الراوي:

«عندما أخبرتك ماري بقرارها بالرحيل ، ذلك المساء الممطر من أكتوبر، كنت تعتقد أنها النزوة العابرة التي تنتابها بعد كل خلاف بينكما ....» (ص ٨).

يبدأ زمان القصة ليلة وصوله الى طنجة بيومين قبل رأس السنة (شهر ديسمبر) ، ويمتد بعدها بيومين ، ليكون الزمان بذلك خمسة أيام قضاها الراوي في مدينة طنجة. هذه الأيام الخمسة تتوزع على خمسة فصول، وإن كان اليوم الثالث ، وهو أطول الأيام لأنه ينتهي بليلة رأس السنة، لذلك نجده يقدم إلينا من خلال الفصلين الثالث والرابع، كما أن الفصل الأخير يتسع لليومين الأخيرين. ويظهر لنا الراوي من خلال هذه الأيام وهو يعيش واقعا جديدا بكل ما في الكلمة من معنى . تطرأ عليها تحولات تساهم كثيرا في تغيير مجرى حياته، وتضعه بذلك أمام تجربة «واقعية» جديدة.

هذا الزمان يتواصل فيه الليل والنهار، ولا ينسخ أحدهما الآخر يظل ساهرا الى وقت متأخر من الليل، ويصحو صباحا ليستأنف يوما جديدا، وعلى الوتيرة نفسها ، ويبدو لنا أن آلته الكاتبة التي حملها لم يوظفها إلا حال وصوله حيث أزعج جيرانه. أما في باقي الأيام ، فهو إما في هذا الفضاء أو ذلك، مع هذه الشخصية أو تلك. وفي هذه الفضاءات ، ومع تلك الشخصيات يخوض تجربة جديدة، يتأمل أو يفكر بصوت مرتفع من خلال تجاذبه أطراف الأحاديث مع الشخصيات الأخرى.

عاش الراوي ـ الشخص في طنجه زمانا جديدا مليئا بالتنقلات والحركة، واكتشاف الفضاءات الجديدة التي تختلف عن الفندق ، يختلف هذا الزمان رغم قصر المدة عن الزمان الذي قضاه في العاصمة بعد فراق ماري، والذي كان زمانا بطيئا وتطبعه الرتابة، وفي هذا الزمان الجديد ستطرأ على الراوي تجربة حياتية جديدة ، لا يمكنها أن تتولد الا عن هذا الزمان الجديد وما يقترن به من فضاءات وشخصيات جديدة.

٢ - ٢ - ٢ الفضاء :

يختلف فضاء طنجة عن العاصمة ، وأول آثاره على الراوي هو بعث الاطمئنان ، والشعور بالمغايرة : «شيء ما يميز طنجة عن العاصمة. الناس هنا يبدون أكثر اناقة وتأدبا، والحياة لا ينظمها التوقيت الإداري، وجبال أوروبا واضحة قريبة على ممد اليد» (ص ١١).

هذا الاختلاف بين العاصمة وطنجة نلمسه أيضا في حديث الرسام لسليم الذي يرى:

«نحن هنا متفتحون على كل بلدان العالم، إلا أننا نكاد لا نعرف شيئا عن العاصمة» (ص ٢١).

هذا المظهر الايجابي عن فضاء طنجة لا يلبث أن يتزعزع كلما توغلنا فيه من خلال قراءة الرواية. يركز الراوي في البداية على البحر والطبيعة والهدوء. وهذا ما استشعره لدى وصوله. لكن الصورة الحسنة التي قدمها له سليم. وتبينها من خلال النادل والناس المؤدبين في الشارع ومن نافذة الفندق، سرعان ما تأخذ في التحول. ويتحقق ذلك منذ البداية مع شخصيات الفضاء أنفسهم . فسائق التاكسي الذي حمله الى الشارع ينصحه قائلا:

«رد بالك ، المدينة عامرة بأولاد الحرام». (ص ١٠) وحتى خالد مدير الفندق يرد على زعم الراوي ـ الشخص بأن طنجة مدينة لطيفة ، بقوله:

«في النهار فقط ، وفي الليل تصبح غابة لكل وحوش العالم» (ص ١٤) . أما الفندق الذي جاءه الراوي للحسم في قضاياه الشائكة فتراه مريم على النقيض تماما :

«كنت أعتقد أن فندق خالد لا يصلح إلا لتعليق القضايا الشائكة لا لحلها » (ص ٢٣).

هذا الوجه الآخر للمدينة سيتجلى لنا بوضوح، حيث تبدو لنا مدينة طنجة مليئة بالتناقضات: فالفندق عالم متكامل من الفساد، ولا يحتوي غير السكارى ، والمهربين، والباحثين عن اللذة من الشرقيين. وعندما يختزل عبدالله الشرقي المغرب في طنجة يقول معلقا على كلام الراوي ـ الشخص بأن المغرب ليس جنة:

«أعرف ذلك جيدا، ولكن لديكم الويسكي والنساء» (ص١٧).

ولا يعتبر مدير الفندق نفسه «إلا قوادا للمهربين والشرقيين» يهيىء «لهم حلبة جنونهم كل ليلة» كما يقول (ص ١٣) ويبدو أن ماسح الأحذية (الطفل أحمد) مستعد لفعل أي شيء لزبونه الراوي ـ الشخص :

«اللي تبغي ، العايلات ، العيال الحشيش» (ص ١٢).

وفعلا عندما سيحتاج الراوي إليه لشراء الخمر المستورد ، سيجده وسيصطحبه الى الحي الشعبي عند العجوز الماضري التي تبيع الخمر وكل شيء. كما أنه في الطريق الليلية الى فيلا سليم يفاجأ بعدم إشعال بعض أصحاب السيارات أو الشاحنات أضواءهم، فيخبره خالد بأنهم المهربون. في هذا الفضاء يتجاور الغنى بالفقر، المركز (الشارع) والمحيط (الحي الشعبي) ويتناقضان والبحر الذي رآه الراوي في بداية وصوله الى طنجة هادئا ، ويشكل الغروب فيه منظرا طبيعيا رائعا ، يتحول في اليوم الثالث الى جحيم بعد طفو جثة أحد مستعملي قوارب الموت. وعندما دقق الراوي في وجه الميت شعر بتقزز فظيع عندما رأى جحري العينين ثقبين غائرين ولا أثر للمقلتين فيهما. وحتى المنظر الطبيعي لمناخ طنجة

سرعان ما ينقل جذريا مع ظهور رياح الشركي الذي يرغم الراوي على عدم الخروج من غرفته ، ويحول المدينة الى فضاء مليء بالغبار وغير قابل للاحتمال.

إن الفضاءات التي تحرك فيها الراوي تشكل عوالم من التناقض والتباين. فمن الفندق الى الشارع فالطريق، الى فيلا سليم، فالحفرة والقرية، نلمس الاختلاف في أنماط الحياة، ومظاهر التماثل مع الغرب كما قال فعلا سليم، ويبدو ذلك بجلاء من خلال الاحتفال برأس السنة سواء في الفندق (لباس الاقنعة) او في فيلا سليم (طلاء الاصباغ) .. لكن عالم القرية الذي سيجد الراوي نفسه فيه بعد انتهاء السهرة، يخالف ذلك العالم: فهنا نجد التقوى والورع والقرآن وفعل الخير.

فضاء طنجة جعل الراوي ينغمس في عالم تجاوز به رتابة الفضاء في العاصمة ، ولكن دفعه الى أنه يعيش تجربة جديدة لا يمكنها إلا أن تؤثر في المسار الحكائي لتجربة الراوي كما يمكن أن نعاين ذلك من خلال البحث في الشخصيات.

٢ - ٢ - ٣ الشخصيات :

إن تحويل الزمان والفضاء لا يمكن أن ينجم عنه غير لقاء شخصيات جديدة تختلف عن شخصيات الفضاء الذي انتقل منه الراوي . ويمكننا تمييز شخصيات هذا الفضاء بوضعها في دائرتين تتقابلان وتتكاملان على النحو التالي:

١ - عبدالله ــ فاطمة . شخصيتان طارئتان على طنجة، فعبدالله جاء من المشرق ليبحث عن لذة، وفاطمة التي كانت طالبة عند الراوي منذ سبع سنوات جاءت لتبحث عن المال . يتعرفان على الراوي لأن غرفتهما كانت ملاصقة لغرفة الراوي في الفندق، وكان يزعجهما صوت آلته الكاتبة، تتوطد عرى العلاقة بينهما وبين الراوي ، ورغم كون علاقة عبدالله بفاطمة جديدة (ثلاثة أيام) فهما على أبواب الزواج. هذا الزواج الذي لم يتحقق بين الراوي وماري رغم أن العلاقة امتدت عشر سنوات. في الليلة الثانية على التعارف تنجح فاطمة في التسلل من غرفتها، وتقضي باقي الليلة مع الراوي الذي يفكر في مصارحة عبدالله للحيلولة دون زواجه منها، وتحت تهديد فاطمة له، يخبره عبد الله عن قرب الزفاف، ويطلب منه أن يشرفه بالحضور. هذه الدائرة تبين لنا وضع شخصيتين يبحث كل منهما عن الآخر، ويلتقيان ، وبدون تعقيدات يتحقق التواصل.

٢ - خالد - مريم - سليم : تمثل هذه الدائرة نقيض الأولى. فالانقطاع هو السمة المهيمنة بين مكوناتها. خالد مدير الفندق غير راض عن نفسه ووضعه، وكذلك الأمر بالنسبة لمريم التي أحس الراوي بميل شديد نحوها. أما سليم فيجتر همومه في الرسم. يحب خالد أيضا مريم ولكنه غير متحقق من حبها له. تجتمع هذه الشخصيات في فيلا سليم للخمر والثرثرة. وعندما يتعرف خالد على الراوي، يصطحبه الى الفيلا للسهر معهم، يرغب الراوي في مريم، وحتى عندما تزوره في غرفته لا يظفر منها بطائل عكس فاطمة. إنها ذات تطلعات بعيدة ولا تؤمن بالحب ، فهي ذات رؤية ولا تريد الكشف عنها.

بين هاتين الدائرتين يتحرك الراوي ، واذا كانت علاقته بالأولى تنتهي بزواج فاطمة من عبدالله، وعدم قدرته على الفصل بينهما ، تمتد علاقته بالدائرة الثانية، وسيفشل في تحقيق الوصل بين مكوناتها ، بل إن هذه الدائرة التي توطدت علاقته بها اكثر ، ستدفعه الى تجربة لا يجني من ورائها إلا «التدهور» الذي لمسناه في البداية قبل وصوله الى الفندق: الفراق الجديد.

بين هاتين الدائرتين المتقابلتين الأساسيتين ، نعثر على دائرتين أخريين، لكنهما في هامش الفضاء المركز، وستتاح للراوي فرصة الاتصال بهما:

٣ - أحمد - الماضري . انهما يمثلان الفضاء الهامشي، والشخصيات الهامشية. فأحمد يمسح الأحذية، ولكنه يقوم بأعمال أخرى، وعندما يحتاج الراوي الى شراء الخمر المستورد سيحمله الى الماضري: القوادة، وبائعة الخمر والحشيش»، بدخول أحمد هذه الدائرة نكتشف في الماضري شخصية فذة، فهي ذات تاريخ في المدينة، وحينما تعرف أن الراوي كاتب، تسأله إن كان يكتب القصص، وتخبره بأنها حكت لكبار كتاب أمريكا وأوروبا ، وأنهم يسمونها شهرزاد، وأن أحدهم طلب منها الذهاب الى هوليوود. لكنها لم تفعل. ولذلك ظلت فقيرة ، وتعاني الآن من الروماتيزم، تمثل هذه الدائرة الفقر الدائم، ولكنها تفعل المستحيل من أجل تطوير وتغيير وضعيتها (والاعمال الكثيرة والمتنوعة التي يقوم بها أحمد خير دليل).

٤ - الفقيه ـ ابن الفقيه : بعد الواقعة التي انتهت بها ليلة الاحتفال في فيلا سليم، والتي سنتحدث عنها في المسار الثالث والأخير، استفاق الراوي ليجد نفسه في بيت الفقيه الذي يقرأ بجواره القرآن. هذه الدائرة تمثل نقيض دائرة الماضري . صحيح نجد الفقر هنا أيضا، لكن الايمان والتقوى أهم ما تتميز به هذه الدائرة يوجد الراوي ـ الشخص في وضع لا يحسد عليه، فيأويه الفقيه ويطعمه ويكسوه، ويقدم له نقودا ويصاحبه ابن الفقيه الى حيث ينتظر الحافلة التي تقله الى المدينة . يقوم الفقيه ويطعمه بكل ذلك، وهو يدرك أن صاحبنا كان مخمورا، وينصحه في النهاية وهو يودعه نصيحة تأخذ طابع «الوصية» «خذ بالك من شيطانك» (ص٩٢).

هناك تباينات بين الدائرتين فإذا كانت الماضري تحكي القصص، فإن الفقيه حامل لكتاب الله، وإذا كانت الأولى تعمل على تطوير وضعيتها، فالفقيه يحمدالله على ما عنده، وإذا كانت الماضري تأخذ من الراوي، فالفقيه يعطيه، ويسير معه ابنه الى المحطة، أما ماسح الاحذية فإنه ما أن أعطى الراوي البضاعة حتى تركه ليعود وحيدا. تتكامل الدوائر مجتمعة وكل واحدة منها تساهم في تشكيل الفضاء العام للرواية، وفي جعل المسارات الروائية في خدمة تجربة الرواية باعتبارها واقعا وكتابة.

إن كل هذه العناصر تتضافر لتحويل «التدهور» الذي افتتحت به الرواية، وجعلته يتحول الى تحسن»، سرعان ما انتقل بدوره الى «تدهور». وجعلت الراوي، كما عانى من الفراق، يفلح جزئيا في تجاوزه في طنجة، وقد أصبح بعد ذلك أمام فراق جديد.

٢ - ٣ المسار الثالث: الأمر بالكتابة:

يتحقق الانخراط التام للراوي ـ الشخص في عالم طنجة وفضاءاتها: يسهر مع رواد الفندق، يضاجع فاطمة. يذهب الى فيلا سليم للمرة الأولى للتعارف مع سليم ومريم، ومرة ثانية مع مريم في سيارة خالد، يغامر وينزل الى الحي الشعبي لشراء خمر مستورد، ويصبح قادرا على السياقة ليلا في طريق المهربين شديدة الوعورة ليلة رأس السنة. هذه الليلة التي يحدث فيها ما لم يكن متوقعا:

إن عضوي الدائرة الثانية من الشخصيات (خالد ـ مريم) يخططان لجريمة، ويقحمنا فيها الراوي. عشية الحادث تحول الطقس، اذ بعد حصول الراوي على الخمر المستورد وحمله الى الفندق ابتدأ المطر. تتصل به مريم لتذكره بموعد السهرة، وهو يقود السيارة ليلا، المطر ينهمر، يصادفان حادثة مفجعة في الطريق، وأحد الضحايا يصرخ طالبا النجدة، تستعجله مريم وتأمره بعدم الوقوف لأن في السيارة جثة. يصاب الراوي بالهلع، وحين يستفسر تجيبه، ويتوهم أنها تسخر بأنها جثة صاحب الفندق. وبعد وصولهما فيلا سليم تأمره بأن يذهب بالسيارة قرب الشاطيء، ويبقى الأضواء مضاءة.

تستمر السهرة والسكر. يحضر خالد يفتش عن مريم وأحمد (الراوي)، وحين يلتقي به يسأله عن الحقيبة ومريم، فيخبره بأنه لا علم له، وحين يدله على السيارة يجدان أبوابها مفتوحة، ولا وجود فيها لأي شيء. يضرب خالد الراوي ويستنتج أن مريم ضحكت عليه، وفرت بالحقيبة. يقدم سليم على احراق لوحاته حتى تشتعل النيران في الفيلا. ويحاول الراوي الخروج وهو يتعثر، يصطدم بشجرة وهو دائخ، يقع على الأرض فاقدا الوعي. وبعد أن ودعه ابن الفقيه وحملته الحافلة الى الشارع، انكره ماسح الأحذية حين رآه وابتعد عنه، وعندما تأمل الراوي الجريدة، تناهى الى علمه ما وقع: «جريمة في أحد فنادق الشاطيء». فاسترقت القراءة: «تعرض أحد فنادق الشاطيء ليلة رأس السنة الى سرقة اختفت فيها مبالغ كبيرة من النقود معظمها عملة صعبة. ويشاع أن العملية قام بها بعض مستخدمي الفندق وساهم فيها بعض النزلاء. ويحتمل أن يكون صاحب الفندق تعرض للقتل» (ص ٩٣-٩٤)، يستدعيه الكوميسير الذي كان يسمع عنه أيام كان دارسا في الجامعة، ويود يخبره أنه لن يحتفظ به ويواصل قائلا:

«لكن يجب أن تعدني أن تكتب كل ما حدث، وتبعث لي به في أقرب وقت»، وتنتهي الرواية وهو يودعه بالقول: «تذكر كل ما تكتب يصبح وسيلة اثبات» (ص ٩٥).

يأتي الامر بالكتابة ليكمل المسارين السابقين أو لنقل ليعود بنا الى ما كان يمكن أن يكون عليه المسار الأصلي. ألم يحمل الراوي آلة الكتابة ليكتب عن تجربة فراقه لماري، ويقوم بقراءة الذاكرة، والتأمل في التجربة؟ لكن خوضه لتجربة جديدة في فضاء جديد لم يؤد إلا الى تكرار التجربة: أليست ماري هي مريم؟ معا كانت وجهتهما نحو الغرب، ومعا كذلك كانت نهاية اللقاء بهما هي الفراق. واذا كان فراق ماري قد أدى الى معاناة الراوي مدة طويلة، فماذا يمكن أن يؤدي اليه فراق مريم؟ ما هو الفرق في الفراق إذا كان في العاصمة (ماري) والفراق مع مريم في طنجة؟ إنه لا يعني، بالنسبة إلينا، سوى شيء واحد هو اللقاء مع الكتابة. لقد أجلت الكتابة في التجربة الأولى، ولكن الأمر بالكتابة في التجربة الثانية هو ما تولد عنه فعل الكتابة، باعتبارها وسيلة إثبات، والمقصود تأمل التجربة بعمق وهدوء، وصياغتها بطريقة تجعلها قابلة للقراءة.

٣ - تركيب

لقد عثر الراوي ـ الشخص أخيرا على شكل الكتابة الذي كان يبحث عنه. وجاء ذلك بعد تأمل الذات، والطفولة، والشباب والطبيعة، والواقع.. فكانت حصيلة هذه التجربة بجزئياتها وتفاصيلها هذه الكتابة التي تحمل عنوان «فراق في طنجة»، وهذه الكتابة باعتبارها خطابا تستدعي منا قراءة خاصة، وذلك ما نأمل القيام به للاجابة عن مختلف الأسئلة التي تحدد علاقة الكتابة بالتجربة، والتي تقدمها لنا رواية «فراق في طنجة» بصورة أبسط وأعمق، وأوضح وأبلغ.

---

١ - عبدالحي مودن: فراق في طنجة (رواية)، منشورات الرابطة الدار البيضاء ١٩٩٦.

لاثراء البحث في التاريخ العماني، السياسي والاجتماعي والثقافي والديني، يجب إعادة القراءة بشكل جاد لكتب التراث الكاشفة عن نفائس عمانية فريدة.



في لسان العرب
دراسة لغوية حضارية

وليد محمود خالص *

أي شيء لم يكن يحسن الجاحظ؟ .. بهذا الاستفهام الذي يشع بالتاكيد والاستغراب وُصف الجاحظ أديب العربية الكبير، وكان ذلك يشير الى اتساع معارفه وتنوع الموضوعات التي عالجها في كتبه، وتباعد الحقول التي بحثها بحثا عميقا، وبدورنا ننظر الى هذه المقولة لنقول : أي شيء لم يحوه لسان العرب لابن منظور الافريقي المصري، فهو معجم جليل القدر، رفيع المحل إن أردنا التصنيف الدقيق، يندرج تحت واحد من الاتجاهات في صناعة المعجم العربي، ذلك الذي ارتضى له أصحابه أن يجعلوا الحرف الأخير من جذر الكلمة مقياسا للترتيب، واتبعوا نظام الباب والفصل فـ (ذهب) نجدها في باب الباء، فصل الذال وهكذا، وليس هنا مكان العرض المسهب في شرح هذا الاتجاه وفوائده والأسباب التي دعت إليه، فموضعه المنهجي تلك الكتب التي خصصت للحديث عن المعاجم واتجاهات تحريرها ، ومنها هذا الاتجاه.

نعم، هو معجم سعى فيه صاحبه الى جمع ما وقع له من المواد اللغوية بالاعتماد على مصادر موثقة كانت قبله[1]، ولم يدخر وسعا، أو يضن بجهد في سبيل هذا الجمع ، فجاء كتابا «لا يساهم في سعة فضله ولا يشارك.. موشحا بجليل الأخبار وجميل الآثار.. واضح المنهج سهل السلوك»[2]، غير أن صاحبه شأنه شأن العلماء الاثبات يقول : «وليس لي في هذا الكتاب فضيلة أمت بها، ولا وسيلة أتمسك بسببها سوى أني جمعت فيه ما تفرق في تلك الكتب من العلوم، وبسطت القول فيه ، ولم أشبع باليسير وطالب العلم منهوم»[3]، ونحن نعلم، وهو يعلم قبلنا، أن له فضائل أخرى في الكتاب غير فضيلة الجمع فآراؤه مبثوثة في ثنايا الكتاب يلتقطها القارىء الفاحص، ولم يكن قوله السابق غير تواضع العارف ببعد قعر ما يصنع وطول الشوط الذي سيقطعه فهو لم يكن جماعا ناقلا، بل معجميا قد تصور المعجم انطلاقا من المدونة لا الرواية [4].

لسان العرب إذن معجم وفق ما تقدم، غير أن صاحبه كان يمتلك تلك النظرة الموسوعية لعلوم العربية التي صاغها ابن خلدون بعبارته الخالدة من أن الأدب هو الأخذ من كل علم بطرف، وقد صنع ابن منظور هذا، وجود فيه، إذ نجد تلك العلوم التي أخذ منها بطرف بل بأطراف متجاورة في المدخل الواحد: اللغة الى جانب النحو ، والأصوات الى جانب الشروح، ويتقارب القرآن الكريم والحديث، والعالي من كلام العرب. شعرها ونثرها لتاتي على هيئة شواهد تؤكد صحة ما يقدمه من معان ودلالات للفظة الواحدة ، ولن ننسى الاعلام والمواضع، والقبائل ، والأنواء والنبات، والأمراض والسلاح وغيرها، فهذه كلها مبثوثة في ثناياه قد أخذت مواضعها السليمة لتجعل منه بناء متماسكا واحدا، ولن تغني اللمحة الخاطفة والمرور العابر في اكتشاف هذه الجوانب التي أشرنا الى شيء منها ، بل لا بد من (قراءة) الكتاب كله، وفحصه ليتسنى الوصول الى هذه النتائج. ويشير الباحث هنا الى ثلاث مجموعات من النصوص تشكل

* أستاذ جامعي من الأردن.

بمجموعها مادة غنية لثلاثة من المباحث الهامة، أما أولها فحديث طويل عن خرافات العرب في جاهليتها وما كانوا يؤمنون به، والعادات المتبعة في مناسبات معينة، وثانيها نصوص كثيرة عن لعب العرب، أي ما كان يزجي به أطفالهم وقتهم من ألعاب، مع وصف دقيق لتلك اللعب وأدواتها، ويتصل بهذا تلك الأغاني القصيرة التي كانت تطلقها الأمهات لترقيص أطفالهن، وهذا كله جزء من التراث الاجتماعي الذي يفيد منه الباحثون فوائد جمة، أما الثالثة والأخيرة فمادة خصبة عن أصنام العرب، والطقوس التي كانت تقام حولها والمعابد التي تبنى عليها، وتقسيماتها الجغرافية وأصولها البعيدة : التاريخية والأسطورية ويرتبط به ذلك العدد الكبير الذي يقدمه من (تلبيات العرب)، ويومئ هذا كله الى العقلية، والنزعات المختلفة وتباين اللغات بالاضافة الى اتصالها الوثيق بالدين ، وهذا لا غنى للدارس عنه وهو يريد معرفة حياة العرب الروحية قبل الاسلام، ولا عجب بعد هذا أن يكون لسان العرب قبلة المؤرخ الجليل الدكتور جواد علي - تغمده الله برحمته — وهو يبحث في أصنام العرب، وعقائدها الدينية في كتابه الضخم «المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام» ونظرة سريعة الى مصادره في الهوامش تنبيء بما لا يقبل الشك عن أهمية اللسان وتقديمه زادا معرفيا ثمينا في هذا الباب [٥].

ولن نحيل البحث الى سرد ما حواه اللسان من حقول فهي كثيرة تستحق أبحاثا أخرى ليس هنا مكانها، غير أن ما يلفت النظر هو تلك الاهتمام الملحوظ بحواضر العرب الكبيرة في جاهليتها وإسلامها مثل مكة، والمدينة والطائف، واليمن، وعُمان ، وغيرها، فقد حرص على أن يحفظ بين دفتيه مادة وفيرة عنها هي مزيج بين اللغة ، والجغرافيا، والحياة الاجتماعية، ووسائل العيش ، وصنوف الحيوان والنبات فيها، فيكون بذلك قد التفت الى جانب على قدر كبير من الأهمية والطرافة في دراسة المجتمعات العربية قبل الاسلام وبعده، تعتمد تلك النظرة الشاملة التي أشرنا إليها فيما سبق، بلا حدود ضيقة مرسومة.

وتحتل عمان مكانا بارزا في لسان العرب، تناولها صاحبه من زوايا مختلفة جعلها الباحث خمسا هي : اللغة ، والنبات والزرع، والمواضع والحواضر، والاعلام، والحيوان، وقد رتبت هذه الزوايا في مواضعها مع تعليقات نافعة تغني النص الأصلي وتوضحه وتقدم له فوائد إضافية من حيث الشرح والتوثيق ولا يذهبن الظن الى أن اللسان نسيج وحده في الاضطلاع بهذه المهمة ونعني بها الاشارة الى عُمان ودورها التاريخي المتميز ، فقد وجهت كتب أخرى هي مصادر أصيلة في تراثنا العربي، أقول وجهت كتب أخرى نظرها الى عمان، فحفظت أخبارها، وأحوال مجتمعها وأهلها، وعاداتها وما ينبت فيها من زرع، ويعيش فيها من حيوان، ولا نريد بذلك كتب التاريخ، فهذا عملها الأصيل، بل نقصد كتب التفسير، والحديث ومعاجم البلدان ومصادر الأدب، فهذه قدمت أخبارا، ونصوصا لا نجدها في كتب التاريخ ، وهذا مما يفتح الباب واسعا لاعادة (قراءة) تلك الكتب قراءة جديدة في سبيل الكشف عن تلك النفائس المتعلقة بعمان بغية إثراء البحث في تاريخها السياسي، والاجتماعي والثقافي والديني، وهي مهمة ليست بهينة غير أن العزم والصبر يذللان الصعب.

ولعل هذا البحث - وفق تلك الاعادة - يفتح الباب لبحوث أخرى تتناول مصادر من التراث نالت عمان فيها اهتماما بارزا وإنا لنرجو وننتظر.

أولا المواد اللغوية [٦]

١ - برخ : البرخ : الكبير الرخص، عمانية، وقيل : هي بالعبرانية أو السريانية، يقال: كيف أسعارهم؟ فيقال : برخ أي رخيص. [٧]

٧/٣

٢ - البزخ: الجرف، بلغة عُمان، قال الأزهري ، وروى البرخ بالراء. [٨]

٨/٣

٣ - التهذيب: الليث: البزخ الجرف بلغة عمان. قال أبومنصور وقال غيره: هو البرخ، بالراء.

٤ - ردخ: المردخ: الشدخ، والردخ: مثل الردغ، عمانية. [٩]

١٨/٣

٥ - الزفن: والزفن [١٠]: بلغة عمان كلاهما: ظلة يتخذونها فوق سطوحهم تقيهم ومد البحر أي حره ونداه.

١٩٧/١٣

٦ - السعن [١١]: ظلة كالظلة تتخذ فوق السطوح حذر ندى الومد، والجمع سعون، وقال بعضهم : هي عمانية لأن متخذيها إنما هم أهل عمان. وأسعن الرجل: إذا اتخذ السعنة وهي المظلة.

٢٠٩/١٣

٧ - العشانة: الكربة، عمانية وحكاها كراع بالغين معجمة، ونسبها الى اليمن [١٢].

٢٨٥/١٣

٨ - العوانة : قال أبوحنيفة العوانة: النخلة في لغة أهل عمان [١٣]

٣٠٠/١٣

٩ - الفرهد والفرهود : ولد الأسد عمانية [١٤]

٣٣٥/٣

١٠ - القبار: قوم يتجمعون لجر ما في الشباك من الصيد، عمانية [١٥]، قال العجاج:

كأنما تجمعوا قبارا

٧٠/٥

١١ - القبار: قول العجاج يصف المنجنيق:

وكل أنثى حملت أحجارا

تنتج حين تلقح ابتقارا

قد ضبر القوم لها اضطبارا

كأنها تجمعوا قبارا [١٦]

أي يخرج حجرها من وسطها كما تبقر الدابة، والقبار من كلام أهل عمان : قوم يجتمعون فيحوزون ما يقع في الشباك من صيد البحر، فشبه جذب أولئك حبال المنجنيق بجذب هؤلاء الشباك بما فيها.

٤/٤٨٠

١٢ - قدف : القدف : غرف الماء من الحوض أو من شيء تصبه بكفك، عمانية ، والقداف: الغرفة منه [١٧].

٢٧٦/٩

١٣ - الهيس [١٨]: اسم أداة الفدان [١٩]، عمانية.

٢٥٣/٦

١٤ - الويج: خشبة الفدان عمانية [٢٠]، وقال أبو حنيفة : الويج الخشبة الطويلة التي بين الثورين [٢١]، والله أعلم.

٤٠١/٢

١٥ - يأتبل: وروى الأصمعي عن معتمر بن سليمان قال: رأيت رجلا من أهل عُمان ومعه أب كبير يمشي فقلت له: احمله فقال: لا يأتبل أي لا يثبت على الإبل إذا ركبها. وهذا خلاف ما رواه أبوعبيد أن معنى لا يأتبل لا يقيم عليها فيما يصلحها [٢٢].

٤/١١

ثانيا : النبات والزرع

١ - الانبج: حمل شجر بالهند يربب بالعسل على خلقة الخوخ محرف الرأس، يجلب الى العراق، في جوفه نواة كنواة الخوخ، فمن ذلك اشتقوا اسم الانبجات التي تربب بالعسل من الاترج والاهليلج ونحوه، قال أبو حنيفة شجر الانبج كثير بأرض العرب من نواحي عُمان، يغرس غرسا، وهو لونان: أحدهما ثمرته مثل هيئة اللوز لا يزال حلوا في أول نباته، وآخر في هيئة الاجاص يبدو حامضا ثم يحلو إذا ابنع ولهما جميعا عجمة وريح طيبة ويكبس الحامض منهما وهو غض في الحباب حتى يدرك فيكون كأنه الموز في رائحته وطعمه ، ويعظم شجره حتى يكون كشجر الجوز، وورقه كورقه، وإذا أدرك فالحلو منه أصفر والمز منه احمر [٢٣].

٣٧٢/٢

٢ - الباهين : ضرب من التمر، عن أبي حنيفة وقال مرة: أخبرني بعض أعراب عُمان أن بهجر نخلة يقال لها الباهين، لا يزال عليها السنة كلها تطلع جديد وكبائس مبسرة وأخر مرطبة ومتمرة [٢٤].

٦١/١٣

٣ - البلعق: ضرب من التمر [٢٥]، وقال أبوحنيفة: هو من أجود تمرهم. وأنشد:

يا مقر ضاقشا [٢٦] ويقضي بلعقا [٢٧]

قال : وهذا مثل ضربه لمن يصطنع معروفا ليجتر أكثر منه ، قال الأصمعي : أجود تمر عُمان الفرض والبلعق.

٤ - التامول : نبت كالقرع ، وقيل : التامول نبت طيب الريح ينبت نبات اللوبياء، طعمه طعم القرنفل يمضغ فيطيب النكهة، وهو ببلاد العرب من أرض عُمان كثير [٢٨].

٨٠/١١

٥ - الحبن: الدفلى، وقال أبوحنيفة الحبن شجرة الدفلى، أخبر بذلك بعض أعراب عُمان [٢٩].

١٠٦/١٣

٦ - الحمر والحومر [٣٠]، والأول أعلى : التمر الهندي، وهو بالسراة كثير، وكذلك ببلاد عُمان، وورقه مثل ورق الخلاف[٣١]، الذي يقال له البلخي، قال أبوحنيفة : وقد رأيته فيما بين المسجدين [٣٢] ويطبخ به الناس، وشجره عظام مثل شجر الجوز، وثمره قرون مثل تمر القرظ [٣٣].

٢١٤/٤

٧ - الزنجبيل [٣٤]: مما ينبت في بلاد العرب بأرض عُمان، وهو عروق تسري في الأرض، ونباته شبيه بنبات الراسن وليس منه شيء بريا، وليس بشجر، يؤكل رطبا كما يؤكل البقل، ويستعمل يابسا، وأجوده ما يؤتى به من الزنج وبلاد الصين، وزعم قوم أن الخمر يسمى زنجبيلا ، قال:

وزنجبيل عاتق مطيب

وقيل : الزنجبيل العود الحريف الذي يحذي اللسان، وفي التنزيل العزيز في خمر الجنة.

كان مزاجها زنجبيلا [٣٥]

والعرب تصف الزنجبيل بالطيب وهو مستطاب عندهم جدا.

٣١٢/١١-٣١٣

٨ - الشحس [٣٦] : قال أبوحنيفة أخبرني بعض أعراب عُمان قال : الشحس من شجر جبالنا وهو مثل العتم [٣٧] ولكنه أطول منه ولا تتخذ منه القسي لصلابته ، فإن الحديد يكل عنه، ولو صنعت منه القسي لم تؤات النزع.

١١٠/٦

٩ - الغاف [٣٨]: شجر عظام تنبت في الرمل مع الأراك وتعظم، وورقه أصفر من ورق التفاح، وهو في خلقته، وله ثمر حلو جدا وثمره غلف يقال له الحنبل.. التهذيب : الغاف ينبوت عظام كالشجر يكون بعمان، الواحدة غافة.. قال

الفرزدق:

إليك نأشت يا ابن أبي عقيل
ودوني الغاف غاف قرى عُمان

٢٧٣/٩

١٠ – الفـرض [٣٩]: ضرب مـن التمـر ، وقيـل : ضرب مـن التمر صغار لأهل عُمان [٤٠] ، قال شاعرهم [٤١].

إذا أكلت سمكا وفرضا
ذهبت طولا وذهبت عرضا

قـال أبوحنيفـة : وهـو أجـود تمر عُمان هـو والبلعـق ، قـال : وأخبرني بعض أعرابها قـال : إذا أرطبت نخلته فتؤخـر عن اخترافها تساقط عن نواه فبقيت الكباسة [٤٢] ليس فيها إلا نوى معلق بالتفاريق [٤٣].

٢٠٦/٧

١١ – الفـرفـور والفرافـر : سـويـق [٤٤] يتخـذ من الينبـوت [٤٥]، وفي مكان آخر : سويق ينبوت عُمان.

٥٢/٥

١٢ – القش : رديء التمر نحو الدقل ، عمانية قال:

يا مقرضا قشا ويقضي بلعقا

وجمعه قشوش [٤٦].

٢٣٦/٦

١٣ – الكـاذي: شجر طيـب الـريـح يطيب بـه الـدهـن ونباتـه ببلاد عُمان، وهـو نخلة في كل شيء مـن حليتها كل ذلـك عن أبي حنيفـة ،وألفـه واو [٤٧]، وفي الحديـث : أتـــه ادهـن بالكاذي [٤٨]، قيل : هو شجر طيب الريح يطيب به الدهن.

٥٠٦/٣

١٤ – مرافل [٤٩]: سويق ينبوت عُمان.

٢٩٣/١١

١٥ – المقـدام : ضرب مـن النخـل، قـال أبـوحنيفـة، هـو أبكـر نخل عُمان، سميت بذلك لتقدمها النخل بالبلوغ [٥٠].

٤٧٠/١٢

١٦ – الميس [٥١]: شجر تعمل منه الرحال، قال الراجز :

وشعبتا ميس براها اسكاف

قـال أبـوحنيفة: الميس شجـر عظـام شبيـه في نباتـه وورقـه بـالغرب، وإذا كـان شابـا فهو أبيـض الجوف، فإذا تقـادم أسـود ، فصار كـالأبنوس ويغلـظ حتـى تتخذ منـه الموائد الواسعة وتتخذ منه الرحال، قال العجاج ووصف المطايا:

ينتقن بالقوم من التزعل
ميس عُمان ورحال الاسحل [٥٢]

٢٢٥/٦

١٧ – النـاقم: ضرب مـن تمر عُمان ، وفي التهذيـب : وناقـم تمر بعمان. [٥٣]

٥٩١/١٢

ثالثا : المواضع والحواضر

١ – بينونة [٥٤] : موضع قال :

يا ريـح بينــونة لا تذمينا
جئت بألـوان المصـفرينا

وهما بينـونتان: القصـوى وبينـونة الـدنيـا،وكلتاهما في شق بني سعد بين عُمان ويبريـن ، التهذيب : بينونـة موضع بين عُمان والبحرين وبيء.

٧٠/١٣

٢ – تـؤام : مثل تعـام [٥٥] مـدينـة من مـدن عُمان يقـع إليها اللؤلؤ فيشترى من هناك... الجوهري :

تـؤام قصبة عُمان ممـا يلي السـاحل وينسـب إليهـا الدر، قـال سويد:

كالتؤامية إن باشرتها
قرت العين وطاب المضطجع

التـؤاميـة : الـدرة نسبهـا الى التـؤام. قـال الأصمعـي : التـؤام موضع بالبحرين مغاص، وقال ثعلب : ساحل عُمان [٥٦].

٦٣/١٢

٣ – الجار [٥٧]: مـوضـع بسـاحـل عُمان. وفي الحديث ذكر الجار، هو بتخفيـف الراء، مـدينة على سـاحل البحـر بينها وبين مدينة الرسول ﷺ يوم وليلة.

١٥٦/٤

٤ – الخط [٥٨] : الليث: الخط أرض ينسـب إليهـا الـرمـاح الخطيـة فإذا جعلـت النسبة اسما لازمـا قلت . خطيـة، ولم تـذكر الـرماح وهـو خـط عُمان. قال أبـو منصور: وذلك السيف كله يسمى الخط، ومـن قرى الخط القطيف والعقير وقطر . قال ابن سيده: والخط سيف البحرين وعُمان.

٢٩٠/٧

٥ – الشحر [٥٩]: سـاحـل اليمـن ، قال الأزهـري في أقصاهـا ، وقال ابـن سيده : بينهـا وبين عُمان . ويقال : شـــحر عُمان وشَـــحر عُمان، وهو سـاحل البحـر بين عُمان وَعدن، قـال العجاج:

رحلت من أقصى بلاد الرحل
ومن قلل الشحر فجنبي موكل [٦٠]

٢٩٨/٤

٦ – شـغـف [٦١] : مـوضـع بعمان ينبـت الغـاف [٦٢] العظام، وأنشد الليث:

حتى أناخ بذات الغاف من شغف
وفي البلاد لهم وسع ومضطرب

١٧٩/٩

٧ – صحـار [٦٣] : مـدينـة عمان. قـال الجوهـري : صحـار بالضم، قصبة عُمان مما يلي الجبل، وتؤام قصبتها مما يلي الساحل.

٤٤٥/٤

٨ - عُمــان [٦٤] - وبلاد عُمان تتاخم بلاد الشحر.

١٢/٦٤

عُمان : عمـن يعمن، وعمـن : أقـام. والعمـن: المقيمون في مكـان ، يقال رجـل عامن وعمـون، ومنه اشتق عُمان. أبـوعمرو : أعمن دام على المقام بعمان ، قال الجوهري. وأعمن صار الى عُمان، وانشد ابن بري:

من معرق أو مشئم أو معمن

وعُمان : اسـم كورة ، عـربية وعُمان مخفـف، بلـد ، وأما الـذي في الشـام فهو عمّـان بـالفتح والتشـديـد.. وأمـا بالضـم والتخفيف فهو موضـع عنـد البحرين، وله في الحديث [٦٥].

وعُمان : مدينة ، قـال الأزهري : عُمان يصرف ولا يصرف، فمن جعله بلدا صرفه في حالتـي المعرفة والنكرة، ومن جعله بلدة الحقـه بطلحة.. وقيـل : عُمان اسم رجـل، وبه سمـي البلد، وأعمن وعمن اتى عُمان [٦٦] ، قال العبدي [٦٧].

فإن تتهموا أنجد خلافا عليكم

وإن تعمنوا مستحقبي الحرب أعرق

وقال رؤبة:

نوى شآم بان أو معمن [٦٨]

والعمانيـة : نخلـة بـالبصرة لايـزال عليهـا السنـة كلهـا طلـع جديد وكبائس متمرة وأخرى مرطبة.

١٣/ ٢٨٩ - ٢٩٠

٩ - قطر [٦٩]: قال أبوحية النميري:

تلاقيتهم يوما على قطرية

وللبزل مما في الخدور أنيح

يعنـي من ثقـل أردافهن والقطـرية يـريد بها إبـلا منسوبـة الى قطر ، موضـع بعمان.

٢/ ٤٠٥

قطـر : وانشـد للمثقـب العبـدي يمدح عمـرو بـن هنـد وكـان نصرهم على كتيبة النعمان:

كل يوم كان عنا جللا

غير يوم الحنو من جنبي قطر [٧٠]

.... وقطر قصبة عُمان.

١٠ - مزون [٧١] اسـم مـن أسماء عمان بالفـارسيـة ، انشـد ابن الاعرابي

فأصبح العبد المزوني عثر

الجوهري : كانت العرب تسمي عُمان المزون ، قال الكميت:

فأما الأزد أزد أبي سعيد

فأكره أن أسميها المزونا [٧٢]

قـال الجوهـري: وهـو أبوسعيـد المهلب المزوني، أي أكـره أن أنسبـه الى المزون، وهي أرض عمان، يقـول: هم مـن مضر، وقـال أبـوعبيدة يعنـي بـالمزون الملاحين ، وكـان اردشير بـابكـان جعـل الأزد ملاحين بشحـر عمان قبـل الاسـلام بستمائة سنة، ، قال ابن بري : أزد أبي سعيد هم أزد عمان، وهم رهـط المهلب بن أبي صفـرة. والمزون قرية مـن قرى عمان يسكنها اليهـود والملاحون ليس بها غيرهم، وكـانت الفرس يسمـــون عمان المزون فقـال الكميــت : أزد عمان يكـرهون أن يسمـوا المزون ،وأنا أكـره ذلـك أيضا ، وقـال جرير :

وأطفأت نيران المزون وأهلها

وقد حاولوها فتنة أن تسعرا [٧٣]

قـال أبـومنصـور الجواليقــي:المزون ، بفتـح الميـم لعمان ولا تقل المزون بضـم قال : وكـذا وجدتـه في شعر البعيـث بن عمرو بن مـرة بن ود بن أبي زيد بن مـرة اليشكري يهجو المهلب بن أبي صفرة لما قدم خراسان :

تبدلت المنـــابر من قريش

مزونيـــا بفقحته الصليب

فأصبح قافلا كرم ومجـــد

وأصبح قادما كذب وحوب

فلا تعجب لكل زمان سوء

رجـــال والنوائب قد تنوب

قال: وظـاهر كـلام أبي عبيدة في هـذا الفصل انـه المزون، بضم الميم [٧٤]، لانه جعل المزون الملاحين في أصل التسمية.

١٣/ ٤٠٧

رابعا : الاعلام

١ - الاتـلاد : بطـون مـن عبد القيـس، يقـال لهم أتـلاد عُمان، وذلك لانهم سكنوها قديما [٧٥]

٣/ ١٠٠

٢ - أزد : الأزد : لغـة في الأسـد تجمـــع قبـائل وعمائر كثير في اليمن ، وأزد : أبـو حي مـن اليمن، وهـو أزد بن الغـوث بن نبت بن مالـك بن كهلان بن سبا، وهو أسـد بالسين أفصح يقال: أزد شنوءة عمان، وأزد السراة [٧٦].

٣/ ٧١

٣ - أسبذ : النهايـة لابـن الأثير [٧٧]: في الحديـث أنـه كتب لعباد الله الأسبذيين، قال : هم ملـوك عمان بالبحرين، قال : الكلمة فـارسية معناها عبـدة الفرس لانهم كانـوا يعبدون فرسا فيما قيل، واسم الفرس بالفارسية أسب [٧٨].

٣/ ٧٧

٤ - جلندى [٧٩] : اسم رجل [٨٠] وقوله:

وجلنداء في عمان مقيما

إنما مده للضرورة، وقد روي.

وجلندى لدى عمان مقيما

الجوهري: وجلندى بضم الجيم مقصور، اسم ملك عمان.

٣/ ١٢٨

٥ - جلنـداء : ابـن دريـد : جلنداء اسـم ملـك عمان، يمـد ويقصر، ذكره الأعشى في شعره [٨١].

٣/ ١٢٩

٦ - ديـل : الـديـل: حـي في عبدالقيـس ينسب إليهـم الـديلي،

وهما ديلان: أحدهما الديل بن شن بن افصى بن عبدالقيس بن أفصى، والآخر الديل بن عمرو بن وديعة بن أفصى بن عبدالقيس ، منهم أهل عمان (٨٢).

٢٥٤/١١

٧ – سامة بن لؤي (٨٣): وروى الزجاجي في أماليه (٨٤) بسنده عن أبي عبيدة قال: خرج سامة ابن لؤي بن غالب من مكة حتى نزل بعمان (٨٥) وأنشأ يقول:

بلغا عامرا وكعبا رسولا

إن نفسي إليهما مشتاقة

إن تكن في عمان داري فإني

ماجد ، ما خرجت من غير فاقه

٣١٩/١٠

خامسا : الحيوان

١ – العومة ضرب من الحيات بعمان ، قال أمية:

المسبح الخشب فوق الماء سخرها

في اليم جريتها كأنها عوم (٨٦)

٤٣٢/١٢

الهـــوامش

١ – ذكر ابن منظور هذه المصادر وهي : تهذيب اللغة للأزهري والمحكم لابن سيده الأندلسي والصحاح للجوهري، وأمالي ابن بري والنهاية لابن الأثير، ولا يذهبن الظن الى أنها وحدها كانت معتمدة ، فقد شكلت بمجموعها هيكل الكتاب ومادته الأساسية، غير أنه أعتمد على غيرها - وهي كثيرة - في إغناء الكتاب وإثرائه، ومناقشة أصحاب الكتب المتقدمة في محاولة جادة للوصول الى الصواب والتميز.

٢ – لسان العرب ١/٧ – ٨.

٣ – لسان العرب ١/٨.

٤ – المعجم العربي . د. محمد رشاد الحمزاوي ، ص ٢٨١.

٥ – ينظر الجزء السادس، ص ٦١ وما بعدها.

٦ – من المعروف أن عربية عمان جنوبية أي عربية يمنية تلك التي أسماها العرب حميرية وفيها بقايا من السبئية القديمة، وينظر تفصيل ذلك في كتاب المدخل الى دراسة تاريخ اللغات الجزرية، د. سامي سعيد الأحمد ص ٤٠ وما بعدها اذ تحدث عن العربية الجنوبية ومنها لهجة عمان، وينظر أيضا كتاب لغات القبائل الواردة في القرآن الكريم. لأبي عبيد القاسم بن سلام ففيه إشارات كثيرة الى لغة عمان الواردة في القرآن، مثال ذلك في قوله تعالى «حتى نسوا الذكر وكانوا قوما بورا»، بورا: هلكى بلغة عمان، ص ٢١٠ وغيرها كثير.

٧ – في المعرب ،ص ٨١ . البرخ . الكثير الرخيص ، قال أبوبكر : هو لغة يمانية وأحسب أصلها عبرانيا أو سريانيا وهو من البركة والنماء ويشير محقق المعرب الى التصحيف الواقع في لفظة (كثير) التي أصبحت (الكبير) . ينظر هامش رقم (١١)، وفي العين ، ٢٥٦/٤: «البرخ الرخيص بلغة عمان. وأهل عمان يقولون : كيف أسعاركم؟ فيقول المجيب : برخ . هكذا ، أي : رخيص»، وينظر معجميات، د. ابراهيم السامرائي، ص ٢٥٨ وفيه : «من معاني البرخ في فصيح العربية الرخص... والصواب ان مادة برخ في العبرانية تعني البركة. وهي مازالت بهذا المعنى في لغة العراقيين ومن أعلام الاناث برخة بمعنى البركة. وأفادني حفظه الله في تعليق شخصي أن هذا واضح في العربية في (البركة) بمعنى السعة والنماء والزيادة ، وبين الكاف، والخاء بدل في فصيح العربية نقول : لبخ، ومعناها معروف في العلاج ، ونقول: لبك ، والمعنى واحد كما إن الخاء والكاف يعرض لها الابدال في العبرانية والعربية ، فمن أسماء الرجال لدى اليهود باروخ يقابله في العربية مبارك مثلا.

٨ – في العين ٢١١/٤. «البزخ الجرف بلغة عمان».

٩ – ينظر العين ، ٢٢٩/٤، وفي الهامش عن التهذيب «أن الردغ عمانية عن كتاب العين».

١٠ – هو عسيب من عسب النخل يضم بعضه الى بعض . ينظر معجم النبات ٣٤١/٢، وتاج العروس ، ٢٢٧/٩.

١١ – في العين ، ٢٣٨/١، «ظلة يتخذها أهل عُمان فوق سطوحهم من أجل ندى الومدة».

١٢ – ينظر معجم النبات، ٣٥١/٢، وتاج العروس ، ٢٧٩/٩.

١٣ – هي النخلة الطويلة الباسقة المنفردة بطولها والجمع . العوان . ينظر معجم النبات، ٣٥٠/٢ وتاج العروس ٢٨٥/٩.

١٤ – في تاج العروس ٤٥٢/٢: «روي عن الأصمعي أنه قال : سألت الخليل بن أحمد ممن هو؟ فقال : من أزد عمان من فراهيد ، قلت: وما فراهيد ؟ قال: جرو الأسد بلغة عمان».

١٥ – ينظر تاج العروس ، ٤٧٨/٣.

١٦ – ديوانه ، ص ٤١٧، وفيه : قوله وكل أنثى: يعني المنجنيق . يقول: يرمي بالمنجنيق فيخرج الحجر من بطن الجلد كما يبقر بطن الحامل عن الولد.. سمعت أبا حاتم يقول: رحم الله الأصمعي جاءنا ونحن ننشد ابتقارا، فقال: لا، انبقارا وضبر أي جمع.. وإنما يعني بقوله ضبر أن الحجاج جمعهم كأنما يجمعون قبارا... والقبار بكلام عمان قوم تجمعوا يجرون ما في الشباك من صيد البحر، فشبه جذب هؤلاء للمنجنيق بجذبهم ذلك.

١٧ – ينظر تاج العروس ٢١٧/٦، وفيه : «القدف.. هو النزح والصب.. عمانية».

١٨ – ينظر معجم النبات ، ٤١٢/١، وتاج العروس ، ٢٧٦/٤.

١٩ – الفدان : اسم لجميع أدوات الآلة التي يحرث بها، والجمع فدن وافدنة، وتسمى البقر التي يحرث بها: الفدان والجميع فدادين، ينظر معجم النبات ٣٥٣/٢.

٢٠ – في العين ، ١٩٧/٦: «الوبيج خشبة الفدان بلغة عُمان».

٢١ – وهي خشبة تعرض على سنام الثور إذا كرب عليه الأرض ، ينظر معجم النبات ١٧٢/١.

٢٢ – ينظر التاج ٢٠٠/٧ ففيه حديث طويل.

٢٣ – وإذا كان غضا طبخت به القدور، ويقال له الانبج بكسر الباء أيضا. ينظر معجم النبات، ١٦٨/١، وفي المعرب ، ص ٤٣: «الأنبجات ضرب من الأدوية ، وينظر الهامش الثامن.

٢٤ – في البصرة نخلة تدعى (العمانية) تمرها من أجود التمر لها ذلك الوصف السابق، ينظر معجم النبات ٣٤٩/٢، والكبائس واحدته كباسة هو العذق التام بشماريخه وبسره، وهو من التمر بمنزلة العنقود من العنب.

٢٥ – من التمور الجيدة، أصفر مدور ولا يصبر على البحر صبره شيء من التمر . ينظر معجم النبات ١٠٨/٢.

٢٦ – القش: رديء التمر، وسيرد لاحقا.

٢٧ – ينظر الدرة الفاخرة ، ٦٧/١.

٢٨ – هو من اليقطين، ويرتقي في الشجر وما ينصب له، ورقه شبيه بورق الليمون وريحه طيبة ، ويقال له . التنبل ، والتانبول أيضا، ينظر معجم النبات، ١٧٨/٢.

٢٩ – هو شجر الدفلي، يتخذ منه الزناد وزناده جيد، ويقال له الحبن ايضا، ينظر معجم النبات ، ٣٣٣/٢.

٣٠ – ينظر معجم النبات ، ٢٨٩/١.

٣١ – الخلاف: الصفصاف وهو شجر عظام وأصناف كثيرة، ينظر اللسان، ٩٧/٩.

٣٢ – المسجدان : مسجدا مكة والمدينة ، ينظر الدرة الفاخرة، ٥٢٥/٢، ولسان العرب، ٢٠٥/٣.

٣٣ – القرظ: شجر عظام لها سوق غلاظ يدبغ به، وله حب يوضع في الموازين ، ينظر لسان العرب ، ٤٥٤/٧.

٣٤ – هو نبات يغرس غرسا وليس بشجر وإنما هو عروق تسري في الأرض، ونباته كالقصب والبردي ، ينظر معجم النبات ٢/ ٢٠٩، وله فوائد طبية كثيرة إذ تنفع عروقه وجذوره لأمراض الكبد، والمعدة والعين ، ينظر حصاد ندوة الدراسات العمانية ٥/ ٩١

٣٥ – قال تعالى : «ويسقون فيها كأسا كان مزاجها زنجبيلا» الانسان ١٧

٣٦ – ويسمى أيضا زيتون الجبل، ينظر معجم النبات ، ١/ ٣٩٩.

٣٧ – العتم : شجر الزيتون البري الذي لا يحمل شيئا . ينظر لسان العرب ، ١٢/ ٣٨٣.

٣٨ – الغاف . شجر عظيم ذو قشر يدعى الشغف ، ينظر لسان العرب ، ٩/ ١٧٩، له ثمر يسميه أهل اليمن القلقل وهو شبه اللوبياء يدبغ به وتأكله الابل، ينظر معجم النبات، ٢/ ٩٠ وهو دواء نافع لكثير من أمراض البطن والاسنان والجلد وغيره ، ينظر حصاد ندوة الدراسات العمانية ٥/ ١١١–١١٢.

٣٩ – ينظر معجم النبات ، ١/ ٤٦٠.

٤٠ – ومن أمثال أهل عمان فيه قولهم ، «إذا وافق الهوى الحق المحض فالراثب بالفرض». ينظر الدرة الفاخرة ١/ ٦٦.

٤١ – في الدرة الفاخرة ١/ ٦٦: «وشاعر عمان يقول ....» وساق الرجز.

٤٢ – الكباسة : مر شرحها.

٤٣ – الثفاريق : بالشاء العنقود إذا أكل ما عليه فهو ثفروق وعمشوش ، ينظر اللسان ، ١٠/ ٣٤، ويرجى ملاحظة الصورة الغريبة للثفروق وليس عليه غير النوى.

٤٤ – السويق ما يتخذ من الحنطة والشعير، وهو الخمر أيضا، وسويق الكرم: الخمر . ينظر لسان العرب، ١٠/ ١٧٠.

٤٥ – الينبوت : شجر الخشخاش ، وهو ضربان ، أحدهما هذا الشوك القصار ذو الاغصان والورق الذي يدعى الخروب النبطي وله ثمرة مدورة كأنها تفاحة فيها حب أحمر، ينبت بعمان ويدعى هناك الفاف، والآخر شجر عظام مثل شجر التفاح العظيم ورقها أصغر من ورقها ولها ثمرة أصغر من الزعرور شديد السواد شديد الحلاوة، ينظر معجم النبات، ١/ ١٢٦، وينظر كذلك كتاب (يفعول) للصاغاني ص ٢٩–٣٠ ففيه حديث طول عن الينبوت.

٤٦ – وهو رديء النخل أيضا، ينظر معجم النبات ، ١/ ٤٢٧.

٤٧ – الكاذي: له طلع أو ورد يطيب به الدهن يقطع قبل أن ينفلق فيلقى في الدهن، ويقال له الجريال أيضا. ينظر معجم النبات ١/ ٢٦٠ ، وورقه يسمى الخوص، ينظر معجم النبات ١/ ٤٣٩.

٤٨ – في النهاية، ٤/ ٢٠٨ أنه ادهن بالكاذي، قيل هو شجر طيب الريح يطيب به الدهن، منبته ببلاد عمان، وألفه منقلبة عن واو.

٤٩ – وهو فرافل أيضا ينظر معجم النبات ، ٢/ ٢٣٠.

٥٠ – قيل : بين أن تلقح الى أن تؤكل رطبا خمسون ليلة، ينظر معجم النبات ، ٢/ ٣٠٣.

٥١ – عمان معدن الميس، الواحدة ميسة، ورجز العجاج واضح في هذه الاشارة ، وهو ريفي يغرس غرسا. ينظر معجم النبات ١/ ٤١٠.

٥٢ – ديوانه ص ١٩٩، وفيه (التزغل) بغين معجمة وهو النشاط، وميس عمان، قال : يريد رحال عمان، والاسحل: شجر

٥٣ –ينظر معجم النبات، ٢/ ٣١٤.

ملاحظة : بعمان ضروب من النبات والشجر كثيرة أغفل صاحب اللسان نسبتها إليها وذكرتها بقية المعاجم مثل: الكور، والمقل، والتبي، والضجاج، والصبر والكندر، والخروع والرانج وغيرها، ينظر تفصيل ذلك في معجم النبات، ١/ ٥٢ و١٥٦ و ١٦٠ و٣١٦ و٣٥٤ و٤١٠ و٢/ ١٣ و٢٤٤.

٥٤ – في معجم البلدان، ١/ ٥٣٤، هي أرض فوق عمان تتصل بالشحر، مع تفصيل واف، وفي الأماكن، ١/ ١٤٨ أن لها ذكرا في الأخبار والشعر، ينظر مع تعليق الأستاذ الجاسر.

٥٥ – تؤام: مدينة كبيرة بها قرى كثيرة، ينظر تفصيل ذلك في معجم البلدان ٢/ ٥٤.

٥٦ – يشير الأستاذ الجاسر الى أن تؤام البحرين قديما هي البريمي الحالية. ينظر الأماكن ، ١/ ٤١٢، هامش (٥).

٥٧ – ينظر الأماكن ، ١/ ١٧٧ مع تعليق الأستاذ الجاسر ، ومعجم البلدان ، ٢/ ٩٢.

٥٨ – ينظر معجم البلدان ، ٢/ ٣٧٨.

٥٩ – ينسب اليها العنبر فيقال العنبر الشحري، ينظر معجم البلدان ، ٣/ ٣٢٧، والأماكن، ١/ ٥٧٥، وينسب إليه بعض الرواة . وينظر تعليق الأستاذ الجاسر.

٦٠ – ديوانه، ص ١٤٩، وفيه، الشحر : ساحل البحر.

٦١ – ينظر معجم البلدان ، ٣/ ٣٥٢، والأماكن ، ١/ ٥٨٧.

٦٢ – الفاف : شجر كبير ، وقد مر شرحه.

٦٣ – أسهب ياقوت في الحديث عن صحار، ووصفها بأنها «مدينة طيبة الهواء والخيرات والفواكه مبنية بالآجر والساج، كبيرة ليس في تلك النواحي مثلها.. وأهلها في سعة من كل شيء ونقل قول البشاري بأنها «دهليز الصين وخزانة الشرق والعراق ومغوثة اليمن»، معجم البلدان، ٣/ ٣٩٣، وينظر دور العمانيين في الملاحة والتجارة الاسلامية، ص ٢٧ وما بعدها.

٦٤ – في الأماكن ، ١/ ٦٨٩: «وقد جاء ذكرها في غير حديث والثناء عليها»، وفي معجم البلدان ٤/ ١٥٠: «عمان اسم كورة عربية على ساحل بحر اليمن والهند، .. تشتمل على بلدان كثيرة ذات نخل وزروع» وفي الروض المعطار، ص ٤١٣ «.. وبلاد عمان مستقلة في ذاتها عامرة بأهلها».

٦٥ – في معجم البلدان ٤/ ١٥٠، أن رسول الله ﷺ قال: إني لأعلم أرضا من أرض العرب يقال لها عمان على شاطيء البحر الحجة منها أفضل من حجتين من غيرها، وقال: «من تعذر عليها الرزق فعليه بعمان»، وقال صاحب الروض المعطار ص ٤١٣، إن هذا مثل، وفي معجم البلدان توجيه لقوله تعالى في سورة الحج «يأتين من كل فج عميق» أن المراد بها عمان، ولم أجد هذا التوجيه في تفسيري الطبري والقرطبي. ومما يذكر هنا أن عمان ثبتت على إسلامها بعد وفاة رسول الله ﷺ ، وارتداد كثير من العرب، إذ قام عمرو بن العاص عامل رسول الله على عمان خطيبا في أهلها فقال: «إنكم علمتم أن النبي بعثني عليكم عاملا وأميرا وداعيا فقبلتم الأمر وأجبتم الى الاسلام وكنتم على ما يحبه الله ورسوله.. وقد حدثت هذه الردة وأنا أعلم أن أبابكر سيقاتلهم حتى يردهم الى دين الاسلام.. فما الذي عندكم من القول». فأجابه أهل عمان بأحسن جواب، وخرج معه الى المدينة وجوه أهل عمان فأوصلوه سالما. ينظر تفصيل ذلك في كتاب الردة للواقدي ، ص ٨٨ ، وما بعدها.

٦٦ – ينظر الغريب المصنف ٢/ ٤٧٦، وفيه البيت.

٦٧ – هو الممزق العبدي كما في الغريب المصنف، ٢/ ٤٧٦، ومعجم البلدان ، ٤/ ١٥٠.

٦٨ – أخل به مجموع شعره.

٦٩ – ينظر معجم البلدان، ٤/ ٣٧٣.

٧٠ – ديوانه ، ص ٧١ وتنظر الهوامش.

٧١ – ينظر معجم البلدان ، ٥/ ١٢٢، وفيه «المزون : اسم من أسماء عمان»، وفي معجم ما استعجم ٤/ ١٢٢٢، «مزون ... مدينة عمان. الخليل: كانت الفرس تسمي عمان مزون»، وفي شرح النقائض، ١/ ٢٨٤: «المزون مدينة عمان»، وينظر أيضا، ٢/ ٥٤٠.

٧٢ – ديوانه ٢/ ١١٧، وقبله بيت هو :

هم أولاد عمران بن عمرو
مضيعي نسبه أو حافظينا

٧٣ – في ديوان جرير، ص ٢٤١:

وغرقت حيتان المزون وقد لقوا
تميما وعزا ذا مناكب مصرا
وأطفأت نيران النفاق وأهله
وقد حاولوا في فتنة أن تسعرا

وفي شرح النقائض : ٣/ ١٠٧١ البيتان وفيه (رأوا) بدل (لقوا) (وأهلها)

بدل (وأهله) و(سارعوا) بدل (حاولوا).

٧٤ - في معجم ما استعجم ٤/١٢٢٢: «مزون بفتح أوله وضم ثانيه»

٧٥ – ينظر جمهرة النسب ، ص ٥٨٣، وجمهرة أنساب العرب، ص ٢٧٨، وما بعدها .

٧٦ – ينظر جمهرة أنساب العرب، ص ٣١١ ، وما بعدها ، والأنساب للعوتبي، ٢/٤٣ وما بعدها ففيه حديث مفصل عن الأزد، ومعجم قبائل العرب، ١/١٥، وما بعدها .

٧٧ – ينظر النهاية ، ١/٤٧.

٧٨ – ينظر المعجم الفارسي الكبير، ١/٨٦، وفيه: «أسب: حصان ، حصان الشطرنج»، وفي المعرب، ص ٣٩ : «وقال غير أبي عبيدة : عبيد أسبذ قوم كانوا من أهل البحرين يعبدون البراذين. قال ابن عباس : رأيت رجلا من الأسبذيين، ضرب من المجوس من أهل البحرين جاء الى رسول الله ﷺ فدخل ثم خرج قلت : ما قضى فيكم رسول الله عليه السلام ؟ قال : الاسلام أو القتل».

٧٩ – هو الجلندى الازدي أمير عمان وعظيم الازد فيها. ينظر الاعلام ٢/١٣٠ مع مصادره.

٨٠ – من امثال أهل عمان : أظلم من الجلندى ، ويقولون إنه الذي جرى ذكره في القرآن الكريم في قوله تعالى : «وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا»، ويعلق صاحب الدرة بقوله: «ويزعم كثير من الناس أن الجلندى وقع الى سيف فارس في دولة الاسلام وأن الذي كان يأخذ السفن غصبا إنما كان في بحر مصر لا بحر فارس «تنظر الدرة الفاخرة، ١/٢٩٥، ومجمع الامثال ، ٢/٣١٤، وجمهرة الأمثال ، ٢/٣١.

٨١ – ديوان الأعشى ، ص ٣٥١ ، وفيه :
وجلنداء في عمـان مقيما
ثم قيسا في حضرموت المنيف.

٨٢ – ينظر تفصيل ذلك في معجم قبائل العرب، ١/٤٠٠، وجمهرة انساب العرب، ص ٢٨١، وجمهرة النسب، ص٥٨٢. وفي أنساب العوتبي ، ١/١٤٨: «... فمن ولد الديل بن عمرو بن وديعة أهل عمان ، منهم بنو صوحان...».

٨٣ – ينظر معجم قبائل العرب ، ٢/٤٩٧.

٨٤ – امالي الزجاجي ، ص ٤٨– ٤٩.

٨٥ – مات سامة بعمان في بلد يقال لها جو. ينظر الاماكن ، ١/٢٦٨ مع تعليق الأستاذ الجاسر.

٨٦ – ديوان امية، ص ٤٦٤ ، وفيه : العوم مفردها عومة وهي ضرب من الحيات في عمان، شبه سير السفينة بسيرها، وفي نزهة المشتاق١/١٥٨، ان بعمان «حية تسمى العربد.. تنفخ ولا تؤذي .. ومتى أخذت ووضعت في وعاء وأخرجت عن بلاد عمان ثم تفقدت الآنية لم توجد الحية فيها»، وينظر الروض المعطار، ص ٤١٣.

المصادر والمراجع

١ – الاعلام خير الدين الزركلي ، الطبعة الثالثة.

٢ – الاماكن أو ما اتفق لفظه وافترق مسماه من الامكنة ، محمد بن موسى الحازمي، أعده للنشر حمد الجاسر. دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر.

٣ – أمالي الزجاجي ، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون ، دار الجيل بيروت ، الطبعة الثانية. سنة ١٩٨٧.

٤ – الأنساب، سلمة بن مسلم العوتبي، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، الطبعة الاولى سنة ١٩٨٤.

٥ – تاج العروس، الزبيدي منشورات دار مكتبة الحياة لبنان

٦ – جمهرة أنساب العرب، ابن حزم الأندلسي، نشر وتحقيق وتعليق ليفي بروفنسال، دار المعارف بمصر.

٧ – جمهرة النسب،للكلبي ، تحقيق د. ناجي حسن، عالم الكتب، بيروت الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٦.

٨ – حصاد ندوة الدراسات العمانية، سلطنة عمان، وزارة التراث القومي والثقافة ، سنة ١٩٨٠.

٩ – الدرة الفاخرة في الأمثال السائرة، حمزة الاصبهاني ، حققه وقدم له ووضع حواشيه وفهارسه عبدالمجيد قطامش،دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٧٢

١٠ – دور العمانيين في الملاحة والتجارة الاسلامية حتى القرن الرابع الهجري. د. عبدالرحمن عبدالكريم العاني وزارة التراث القومي والثقافة . سلطنة عمان سنة ١٩٨١.

١١ – ديوان الأعشى الكبير ، شرح وتعليق د. محمد محمد حسين. المكتب الشرقي للنشر والتوزيع بيروت . لبنان سنة ١٩٦٨.

١٢ – ديوان أمية بن أبي الصلت جمع وتحقيق ودراسة صنعة د. عبدالحفيظ السطلي. الطبعة الثانية . سنة ١٩٧٧.

١٣ – ديوان رؤبة، اعتنى بتصحيحه وليم بن الورد. منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت الطبعة الثانية . سنة ١٩٨٠.

١٤ – ديوان شعر المثقب العبدي، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي. معهد المخطوطات العربية، القاهرة سنة ١٩٧١.

١٥ – ديوان العجاج رواية الاصمعي وشرحه ، عني بتحقيقه عزت حسن. مكتبة دار الشرق بيروت.

١٦ – الردة . الواقدي . قدم له وحققه وعلق عليه ووضع فهارسه د محمود عبدالله ابوالخير . دار الفرقان عمّان الأردن . سنة ١٩٩١.

١٧ – شرح ديوان جرير . محمد اسماعيل الصاوي منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت.

١٨ – شرح نقائض جرير والفرزدق ، تعليق وتقديم د. محمد حور ود وليد محمود خالص المجمع الثقافي أبوظبي سنة ١٩٩٤.

١٩ – شعر الكميت بن زيد الاسدي. جمع وتقديم د. داوود سلوم ، مكتبة الأندلس ، بغداد. سنة ١٩٦٩.

٢٠ – العين. الخليل بن أحمد الفراهيدي ، تحقيق د. مهدي المخزومي ود ابراهيم السامرائي. دار الرشيد للنشر . بغداد الجمهورية العراقية سنة ١٩٨١.

٢١ – الغريب المصنف . أبو عبيدالقاسم بن سلام. حققه وقدم له محمد المختار العبيدي ، بيت الحكمة . تونس سنة ١٩٩٠.

٢٢ – كتاب يفعول . الصاغاني . تحقيق د. ابراهيم السامرائي . مجلة كلية الآداب . جامعة البصرة.

٢٣ – لسان العرب . ابن منظور الافريقي المصري، طبعة بيروت.

٢٤ – مجمع الامثال الميداني تحقيق محمد أبوالفضل ابراهيم ، عيسى البابي الحلبي القاهرة، سنة ١٩٧٨.

٢٥ – المدخل الى دراسة تاريخ اللغات الجزرية. د. سامي سعيد الأحمد. منشورات اتحاد المؤرخين العرب بغداد . سنة ١٩٨١.

٢٦ – معجم البلدان ياقوت الحموي دار صادر . بيروت سنة ١٩٧٧.

٢٧ – معجم قبائل العرب القديمة والحديثة ، عمر رضا كحالة. مؤسسة الرسالة ، بيروت الطبعة السابعة . سنة ١٩٩٤.

٢٨ – معجم ما استعجم . البكري حققه وضبطه مصطفى السقا. عالم الكتب . بيروت . الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٣

٢٩ – معجم النبات والزراعة الشيخ محمد حسن آل ياسين. مطبعة المجمع العلمي العراقي بغداد ١٩٨٦ و ١٩٨٩.

٣٠ – المعجم العربي إشكالات ومقاربات، د. محمد رشاد الحمزاوي. بيت الحكمة وزارة الثقافة الجمهورية التونسية . الطبعة الاولى. سنة ١٩٩١.

٣١ – المعجم الفارسي الكبير . د. ابراهيم دسوقي شتا. مكتبة مدبولي القاهرة سنة ١٩٩٢.

٣٢ – معجميات ابراهيم السامرائي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الأولى سنة ١٩٩١.

٣٣ – المعرب من الكلام الاعجمي على حروف المعجم الجواليقي . تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر . أعيد طبعه بالاوفست في طهران سنة ١٩٦٦.

٣٤ – المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ..د. جواد علي . دار العلم للملايين. بيروت . مكتبة النهضة بغداد الطبعة الأولى . سنة ١٩٧٠.

٣٥ – نزهة المشتاق في اختراق الآفاق الشريف الادريسي عالم الكتب، بيروت الطبعة الأولى . سنة ١٩٨٩.

٣٦ – النهاية في غريب الحديث والاثر . ابن الاثير تحقيق طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي . دار الفكر ، الطبعة الثانية سنة ١٩٧٩.


لورنس اوليفييه

نزوى | مســـرح

تدريب الممثل والاعداد للدور

جلين ويلسون

ترجمة : شاكر عبدالحميد*

قال الممثل الكوميدي الأمريكي المحنك جورج بيرنز George Burns ذات مرة «إن الشيء الأكثر اهمية بالنسبة للممثل هو الصدق. فإذا استطاع الممثل أن يتظاهر بذلك، اصبح راسخا في مجاله». ويشتمل هذا التوجيه المحكم على المنحيين الكبيرين في فن التمثيل ، وهما المنحيان اللذان يمكن أن نطلق عليهما اسمي: النسق أو النظام الخيالي Imaginative system والنسق التقني Techinal system، واحيانا ما يطلق على النسق الأخير اسم النسق الفرنسي The French System ، وذلك لأن فرنسوا ديلسارتيه Francois Delsarte كان قد قام بوضع الأسس الخاصة بهذا النسق بشكل منظم في نهاية القرن الماضي (أي التاسع عشر) (١) .(Schrech, 1970)

يتعلق الفارق المتميز الأساسي بين هاتين المدرستين بما إذا كان على الممثل أن يتحرك اداؤه من الداخل الى الخارج ، أم يتحرك من الخارج الى الداخل، أي ما إذا كان عليه أن يركز على «الشعور بالدور» أو أن عليه أن يسقط نفسه أو يلقي بها الى الوضع الخاص بالجمهور ، بحيث يرى هذه الذات من خلال وجهة نظر المشاهدين أنفسهم. لهذا السبب قد يسمى هذان الاتجاهان بالاتجاه الداخلي internal attitude والاتجاه الخارجي external attitude على التوالي (انظر الجدول في الصفحة التالية)

المنحى الخيالي في مقابل المنحى التقني

:Imaginative Versus Technical Approaches

يرتبط المنحى الخيالي كما هو معروف الى حد كبير باسم «قنسطنطين ستانيسلافسكي» Constantin Stanislavski وبمسرح موسكو للفنون Moscow Arts Theatre . فقد شعر «ستانيسلافسكي » أن المسرح الأوروبي حوالي منعطف القرن الماضي (التاسع عشر) كان شديد الاهتمام بالمظاهر الخارجية للشخصية ومن هذه المظاهر مثلا: الوضع الجسمي والايماءات والابراز الصوتي أو التجسيد ولذلك حاول «ستانيسلافسكي» أن يعيد توجيه الانتباه الى العمليات الداخلية لدى الممثلين. وفي كتابه الشهير «ممثل يستعد» An Actor Prepares، عام ١٩٣٦ لخص «ستانيسلافسكي » بشكل عام الوسائل التي يستطيع الممثلون من خلالها أن يستحضروا إلى مجال خبراتهم المواقف والانفعالات التي يمر بها الكاتب المسرحي ويحاول أن يجعل الشخصيات المسرحية تشعر بها.

وبشكل أكثر تحديدا، فإن «ستانيسلافسكي» قد وصى بضرورة أن «يشعر» الممثلون بأنفسهم داخل الدور الذي يلعبونه، ويتخيلون ما يمكن أن يكون عليه هذا الدور خلال الموقف الدرامي على المسرح. إنهم ينبغي أن يفكروا، بينهم وبين أنفسهم قائلين «ما الذي ينبغي علي أن أفعله» ، «لو» كنت في هذا الموقف؟ و«لو» هذه التي يسميها

★ ناقد وأستاذ جامعي من مصر.

«ستانيسلافسكي» «لو» السحرية The magic if ،هي ما يقال عنها أنها المفتاح الخاص الذي يفتح باب التجسيد الخيالي للمشاعر والانفعالات التي على نحو يتسم بالكفاءة.

وهناك ملكة أخرى شعر «ستانيسلافسكي» بضرورة أن يجربها الممثلون ويطوروها وهي الملكة الخاصة بالذاكرة الانفعالية. فينبغي على الممثلين أن يحاولوا تذكر المناسبات التي حدثت فيها، خلال حياتهم، ظروف مماثلة لهذه الظروف التي يمثلونها على المسرح، وأن يعيدوا تكوين أو إيقاظ ذلك الانفعال الذي كانوا يشعرون به خلال ذلك الزمن الماضي. ثم يمكنهم بعد ذلك دمج ذلك الانفعال، وكذلك الايماءات التي أوحى بها، أو استثارها ، في المشهد الدرامي الحالي بشكل مناسب.

لذلك فإن وظيفة الممثل هي أن يكتشف مادة داخل نفسه يكون في إمكانه تكييفها بشكل يتناسب مع الدور.

ظهر نصير مؤيد للمنحى الخيالي بعد ذلك بعدة سنوات، هو المخرج «لي ستراسبيرج» Lee Strasberg ، المولود في النمسا، والذي أسس عام ١٩٤٨ في نيويورك مدرسة للتمثيل، أطلق عليها اسم استديو الممثل The Actor's Studio، وخلال العقود القليلة التالية لهذا التأسيس حازت هذه المدرسة شهرة هائلة وأطلق على منحى ستراسبيرج (بشكل تحيط به الكثير من العظمة والأبهة) لقب «المنهج The method» (Strasberg, 1988).

كان تأكيد «ستراسبيرج» الكبير مركزا على التحليل السيكولوجي للشخصية، ولذلك فهو يعتبر اتجاها باطنيا (داخليا) الى حد ما ، وهو اتجاه أدى الى ظهور تفسيرات ذات وجهة طبيعية naturalistic خاصة، رغم أن هذه التفسيرات أحيانا ما كانت متسمة بالتأملية والتجريدية الذهنية الواضحة.

وقد أصبح هذا المنحى مفضلا في المسرح الطبيعي الامريكي، وكذلك الحال في مجال السينما، ذلك المجال متزايد الأهمية، لكنه ـ هذا المنحى ـ لم يحظ بقبول مماثل في الأعمال الكلاسيكية التي تقدم على خشبة المسرح، ومن بين أشهر طلاب ستراسبيرج ـــ وهم (وبشكل له دلالته) من وضعوا بصماتهم المميزة على مجال السينما، أكثر مما وضعوها على خشبة المسرح ـ نجد جيمس دين، ومارلون براندو، وورود شتايجر، ومارلين مونرو، وبول نيومان، وآل باتشينو، وجاك نيكلسون.

يقول نقاد ستراسبيرج إنه ربما قد أساء فهم الرسالة التي وجهها «ستانيسلافسكي» والتي حاول من خلالها أن يركب (أو يضع) منحاه السيكولوجي على خلفية آمنة تنتمي



للأسلوب التقليدي، وليس الاستغناء عن هذا الأسلوب التقليدي تماما.

وقد تشبث البعض بالفكرة القائلة بأن غياب النظام الأساسي للتمثيل المسرحي هو المفسر لحقيقة أن مريدي ستراسبيرج كانوا أكثر نجاحا في تصوير الشخصيات غير المحددة أو بارزة المعالم، والخاصة بالناس العاديين في وسائل الاعلام ذات الصلة الوثيقة بحياة الناس اليومية (كالتليفزيون والراديو مثلا) وحيث تكون جوانب القصور المرتبطة بالصوت البشري، وغير ذلك من التقنيات أقل بروزا.

بالتأكيد قد كان التدريب الذي يقدمه «ستراسبيرج» أقل قابلية لتجهيز الممثلين، بشكل فعال لتمثيل الشخصيات العظيمة والنبيلة، والتي هي نماذج شائعة في الافلام الملحمية أو في الأعمال المسرحية الكلاسيكية، ويميل بعض المؤيدين لـ «المنهج» الى الاعتقاد بأنه إذا شعر المؤدي بالانفعال المناسب على نحو حقيقي، فإن الأفعال والايماءات الصحيحة ستحدث عقب هذا الشعور بشكل طبيعي، وسيبدو الأداء أيضا، واقعيا على نحو كلي.

وليس من الواضح البتة أن هذا ما كان عليه موقف ستانيسلافسكي ، أو رأيه، في هذه القضية، وهو موقف ، أيا كان ، ليس من الحتمي أن يكون موقفا حقيقيا.

يشير المخرجون والممثلون الذين يفضلون منحى أكثر تقنية، كما هو الحال بالنسبة لتايرون جنري (١٩٧١) ولورنس أوليفييه (١٩٨٢) الى أن العديد من جوانب

ملخص للفروق بين المنحى الخيالي والمنحى التقني في التمثيل

المنحى الخيالي	المنحى التقني
– يركز الاهتمام على الأفكار والمشاعر الداخلية للشخصيات. – يرتبط بأسلوب ستانيسلافسكي Stanislavski وستراسبيرج Straserg. – الاهتمام الأساسي بالصدق. – هناك تفضيل لدى أصحاب هذا المنحى للقيام باعداد الممثل بأسلوب يقوم على أساس الذاكرة الانفعالية emotional memory وتحليل الشخصية character analysis والارتجال improvisation والحوار مع الذات أو المناجاة self-talk. – مناسب بشكل خاص للمسرح الطبيعي والأعمال السينمائية المتعلقة بالمشاعر الحميمية.	– «وجهة النظر» العقلية وجهة خارجية، أي خاصة بالجمهور، (كما لو كان الممثل يقف في الخلف وينظر الى نفسه كشخص آخر يقف أمامه). – يرتبط بالمدرسة الفرنسية (ديلسارتيه) وبالمخرجين البريطانيين أمثال جثري Guithre وأوليفييه. – الاهتمام الأساسي بالتواصل مع الجمهور. – يقوم الاعداد الخاص للممثل هنا على أساس الاقتداء أو النمذجة modeling بأداء ممثلين آخرين وعلى أساس المردود من الجمهور feedback والنظام discipline ولغة الجسم body language والتلاعب بانتباه الجمهور manipulation of Audience attention. – يعتبر مناسبا للتعامل مع الأعمال المسرحية الكلاسيكية والأوبرا والأفلام الملحمية.

«التكنيك» ليست لها صلة بالمشاعر أو الواقعية في الأداء. فمثلا ينبغي على الممثل أن يكون واعيا بأن هناك أوقاتا معينة يجب عليه فيها أن يواجه الجمهور، بحيث يسمع هذا الجمهور الكلمات الخاصة بدوره بشكل واضح. ويمكن الوصول الى هذا (التمكن) من خلال موضع خاص في مؤخرة المسرح، أو قد يكون من الضروري للممثل أن يسرق الأضواء من زملائه to cheat out. وعلى الشاكلة نفسها، يتعلم الممثلون الكلاسيكيون ـ كجزء أساسي من مقتضيات حرفة الوقوف على خشبة المسرح ـ أنه فيما عدا ما يحدث في تلك الظروف غير المألوفة (أو غير العادية) تماما، فإن الشخصية المتحركة على خشبة المسرح ينبغي عليها أن تمر على ـ أو بجوار ـ الشخصيات الثابتة من ناحية مقدمة المسرح (أي من ناحية الجمهور).

قد تكون هذه أمثلة واضحة، لكنها أمثلة كافية لتذكيرنا أنه إذا «فقد ممثل ما نفسه» في الدور الذي يقوم به ، وبشكل كبير، فإن ذلك التمركز حول الذات الخاص به قد يحدث تأثيرا كارثيا أو مأساويا على مجهود الفريق كله.

هناك خطر ما يكون كامنا ومتمثلا في أن ذلك الاحساس المتطرف الذي يبديه الممثل ، وهو يقوم بدوره، خاصة عندما يكشف عن مشاعره بشكل كامل، دون تحفظ ، فهذا الاحساس قد يوقف قدرة المشاهدين على التعاطف مع الانفعالات التي يسقطها هذا الممثل على الشخصية التي يقوم بأدائها.

فالصراخ الحقيقي على خشبة المسرح، مثلا غالبا ما يبدو مربكا أو مثيرا لسخرية الجمهور، وقد يكون ـ على عكس ما قصد منه ـ أقل تأثيرا من تلك الحالة التي يظهر فيها الممثل تحكما كبيرا في موقف يثير بطبيعته الانفعالات بطريقة واضحة تماما.

افترض أن هناك مشهدا في مسرحية ما، يشتمل على جندي يحضر ويقدم لامرأة شابة رسالة تحتوي على أخبار مأساوية خاصة بمقتل ابنها في المعركة، فإذا انهارت هذه الأم وقد سيطر الصراخ أو النشيج عليها، كاستجابة لهذه الأخبار السيئة، فإن الجمهور سيتحرر بطريقة ما من الانفعال، فهي بهذا السلوك إنما تقوم برد الفعل الطبيعي الصحي الخاص بهذه المصيبة التي ألمت بها. لكنها من ناحية أخرى، إذا قامت بدلا من ذلك بالتحديق ذاهلة في الفراغ، ثم قامت بدعوة الجندي حامل الرسالة للدخول الى البيت لتناول قدح من الشاي ، فإن قدرا أكبر من التوتر والاهتمام سيتولد لدى الجمهور، وسيتم الاعجاب بهذه المرأة لقدرتها على الاحتفاظ برباطة جأشها ، وستحظى هذه المرأة ، نتيجة لذلك، بتعاطف أكبر لموقفها، علاوة على ذلك فإن شعورا ما بعدم الراحة سيتولد لدى الجمهور، ويرتبط هذا الشعور بإدراك ما بأنه في أية لحظة سيبلغ تعبير هذه المرأة عن حزنها مداه وتنفجر معبرة عنه، وسيظهر في انفجارها الانفعالي، هذا كل تلك الاضطرابات التي نجمت عن إرجاء التعبير عن هذا الحزن الكبير المرتبط بفقدانها لابنها.

من الضروري هنا أن نميز بين شعور الممثل بالانفعالات الشخصية التي يقوم بالدور الخاص بها على المسرح، وبين تلك المشاعر، من الدرجة الثانية، التي تبلغ حدها الأقصى لدى الجمهور عندما تتعاطف مع هذه الشخصية. إن ما يهم فقط في التحليل الأخير، هو أن يشعر الجمهور بالانفعال القوي لا أن يشعر به الممثلون على خشبة المسرح، وقد يساعد التدريب الخاص «بالمنهج» أحد الممثلين على الشعور بالانفعالات المناسبة للشخصية والموقف، ولكن هذا لا يكفي لضمان انتقال هذه الانفعالات الى الجمهور.

إن التأكيد على أهمية الممثل التقني Technical actor (أو المنهجي) هو كذلك تأكيد على أهمية المهارات الدقيقة الخاصة بالصوت، والحركة والأزياء والماكياج، في خلق أو صنع الايهام. ومن بين أفضل المؤيدين لهذا المنحى من المشاهير نجد جيرمي أورنز Jeremy Arons وبين كنجزلي Ben Kingsley وفانيسا ريدجريف Vanessa Redgrave وبيتر أوتول Peter O'Toole وآلان بيتس A. Bates (ومما له دلالته هنا أن كلهم بريطانيون).

لقد وصف أوليفييه (١٩٨٢) ذلك الفارق بين الوجود Being والتمثيل Acting وكان ذلك الوصف مرتبطا لديه بهذا الاعجاب الخاص بطريقة المنهج في التمثيل، والذي كان أوليفييه ذاته متبنيا في العشرينات (وقبل ستراسبيرج بوقت طويل):

«لقد جلبت العشرينات معها جيلا من الممثلين أنتمي أنا ذاتي إليه، وقد وقع هذا الجيل تحت تأثير الممثلين الطبيعيين، وقاد تشارلز هوتري Charges Howtrey هذا الجيل ثم جاء بعده جيرالد دي موريبه Gerald du Mourier . لقد خدعنا هؤلاء الرواد وجعلونا نعتقد أن التمثيل الواقعي هو في حقيقة الأمر سلوك واقعي. لقد خدعنا هؤلاء الفنانون الرائعون بمظهرهم الكاذب. لقد كان تأثيرهم علينا جميلا على نحو كارثي [٢] لقد افترضنا جميعا أن التمثيل لم يكن تمثيلا على الاطلاق، وأنه فقط الوجود being ولم تكن لدينا خبرة كافية كي ندرك بنحو كامل كيف كان الفنانون الأذكياء (البارعون) قادرين على اخفاء أساليبهم الخاصة وبعد فترة من الأداءات عسيرة السماع أو الإدراك والجماهير الغامضة، اضطررنا الى رفض هذه المدرسة عالية التخصص، وتركناها للخبراء » ص ٤٧.

لقد زار أوليفييه «استوديو الممثل» عدة مرات وانتقد طريقة ستراسبيرج الخاصة، لقد اعترف أوليفييه على كل حال، بأن «المنهج» أحيانا ما يقدم بعض النتائج، وقد كان يقوم بتوجيه «مارلين مونرو» في فيلم «الأمير وفتاة الاستعراض» The prince and the show girl الذي كان يقوم باخراجه، ووجد نفسه عاجزا عن اكتشاف أية طريقة يتمكن من خلالها من إثارة الحماس أو التوهج في أدائها، وذلك عند نقطة حاسمة معينة ترتبط بلقائها الأول بالأمير وكانت «باولا ستراسبيرج» زوجة ستراسبيرج التي كانت كما ذكر أوليفييه لا تعرف شيئا عن التمثيل، حاضرة خلال بروفات هذا العمل الفني، وكانت «باولا» حاضرة كنوع من المساندة الروحية لمارلين ، وقد قامت باولا في النهاية بإحداث حالة تشبه الاقتحام المفاجيء في أداء مارلين من خلال قولها لها: «مارلين فكري فقط في الكوكاكولا وفي فرانك سيناترا». وفجأة، وبعد هذا القول من باولا، كانت هناك حيوية في أداء مارلين كما قال أوليفييه، ومن ثم وجد نفسه مضطرا للتراجع عن قوله بأن مثل هذه المقاربة - أو المنحى - لم تكن لتحدث بالنسبة له أبدا.

هناك حكاية أخرى تؤيد طريقة «المنهج» في التمثيل وقد وردت هذه الحكاية في السيرة الذاتية للممثل الشهير إليك جينس Alec Guinness (١٩٨٥) . فبينما كان جينس يلعب دور ياكوف كبير الخدم في («النورس» The seagull) ذات مساء أضحك الجمهور وحاز على قدر كبير من الاستحسان عند مغادرته لخشبة المسرح. وعندما مر على إيديث إيفانز Edith Evans التي كانت موجودة في أحد أركان خشبة المسرح، بحيث لا يراها الجمهور، نظر إليها وهو في حالة من الزهو الشديد بنفسه، وفي الليلة التالية لم يكن هناك أي ضحك ولا أي اعجاب. وبعد خروجه سأل ايديث عن السبب في هذا فقالت له «إنك تبذل مجهودا شاقا، وأنت لم تعرف كيف حصلت على هذا الضحك والاعجاب في المرة الأولى، فهذا شيء طبيعي بالنسبة لك، يوما ما ستحظى به مرة أخرى، خذ هذه الأمور برفق، وعندما تصل الى هذه الحالة مرة أخرى قم بتدوين ما كنت تشعر به بداخلك» ونحن لا نعرف هل كانت هذه النصيحة مفيدة أم لا، لكن جينس كان بالتأكيد متأثرا بحكمة هذه السيدة العظيمة.

لا شك أن التكنيك والخيال ضروريان بالنسبة للأداء الفعال، ويبدو أن كل مدرسة من مدارس التمثيل تتمسك بأن ما تؤكده المدرسة الأخرى هو أمر يحدث،على نحو طيب، بشكل طبيعي تماما. ومن ثم فهم يحاججون قائلين بأن التدريب ينبغي أن يركز على الجانب الآخر الذي لا يحدث بشكل طبيعي ،وفي ضوء ما سبق، يبدو أن الصواب هنا موجود أكثر من جانب أصحاب وجهة النظر المؤكدة لأهمية التقنية، حيث إنه يمكن المحاججة هنا بالقول بأن معظم الناس قد تعلموا أن يتقمصوا وجدانيا تلك المشكلات والانفعالات الخاصة بالبشر بشكل جيد، قبل أن يصلوا الى مدرسة الدراما. ويبدو هذا الأمر كما لو كان أمرا غريزيا،

وكما لو كان يصعب تطويره من خلال التدريب. وعلى العكس من ذلك ، فإن الممثلين التقنيين (الأسلوبيين) الكبار يستمرون في محاولاتهم للوصول الى الكمال في أسلوبهم عبر حياتهم المهنية كلها. ووفقا لما قالته جوان بلورايت Joan Plowright زوجة أوليفييه،فإنه قد استمر في القيام بتدريبات صوتية، وفي التدريب على أسلوبه الخاص حتى وهو في الخمسينات من عمره «حتى وهو في الحمام، وبينما هو يحلق ذقنه، كان يقوم فجأة بأداء دور شيلوك [٣] في المرآة ، إن هذا الأمر لم يتوقف أبدا لديه» (الصنداي تايمز) أكتوبر ، ١٩٨٢).

لم يحظ أوليفييه بإعجاب جماعي بطبيعة الحال. فله نقاده الذين تركزت شكواهم الخاصة به في معظم الحالات في أن أسلوبه شديد البروز تماما (أو شديد الوضوح الى حد كبير)، فعندما يقوم أوليفييه بأداء دور عطيل أو هنري الخامس يكون المرء واعيا، كما يقول هؤلاء النقاد، بأن هناك ممثلا عظيما يقوم بحركات معينة ويستعرض مهاراته كأحد الاخصائيين في الألعاب الرياضية.

ويقول أصحاب وجهة النظر هذه، أيضا إن الوعي بالأداء — مهما بلغ من الوهن — ينتقص من الاندماج مع الشخصية. ومن المحتمل على أية حال، أن يكون مثل هذا الادراك هو المحصلة المتعلقة بالتدريب الخاص بالناقد. فأسلوب أوليفييه، بالنسبة للجمهور العادي، قد يكون أقل وضوحا.

إن النظرية القائلة بأن الممثل ينبغي أن يشعر فعلا بالانفعالات التي قد تشعر بها الشخصية التي يؤديها في المواقف الدرامية المختلفة هي نظرية قد تكون أكثر مناسبة في الأداء الخاص بالبروفة الأولى (المبكرة) أكثر من مناسبته بالنسبة للأداء النهائي. فأوليفييه لم يكن ليستطيع أن يشعر بانفعال «عطيل» الكامل الشديد كل ليلة من ليالي السنوات الثلاث الخاصة التي استمر يؤدي فيها هذه الشخصية في فترة ما من حياته. إن ذلك كان كفيلا بقتله، ويقينا كان ما يفرزه من الادرينالين عند نهاية السنة الثالثة، أقل مما كان يفرزه قبل ذلك. لكن الشعور بالشك الحقيقي والغيرة الحقيقية والغضب الحقيقي والحزن الشديد الحقيقي وما شابه ذلك مرة أو مرتين في المراحل المبكرة من قراءة الدور، والتدريب عليه مع أعضاء فريق العمل الآخرين، قد يساعد المرء في وضع الخطة ـ أو الحبكة — الخاصة بحركاته، وإيماءاته، ونغمات صوته وما شابه ذلك وعندما يصل الممثل الى لحظة القيام بالدور فعلا ربما يكون قد وصل الى موضع يستطيع من خلاله أن ينتج سلسلة الاشارات (الايماءات ، النغمات الصوتية ... الخ) التي سبق له تنظيمها ، وغالبا ما يتم هذا بشكل يوحي بأنه يبدأ من نقطة البداية الأولى.

قد يوافق ستانيسلافسكي على هذا. فما له دلالته أن عنوان كتابه الأول والأكثر شهرة ، هو «ممثل يستعد» وليس «ممثل يؤدي».

ويبدو أن المناصرين لـ«المنهج» قد أساءوا فهم هذا. لقد مالوا الى تركيز اهتمامهم على كتاب ستانيسلافسكي الأول وأهملوا نوعا ما أعماله المتأخرة الأخرى مثل كتابه «بناء الشخصية» Building a character، أو «تكوين الشخصية» وهو الكتاب الذي اقترب فيه كثيرا من وجهة النظر المؤيدة للتقنية في التمثيل.

وكما ذكرنا ، فإن المنهج — بتأكيده أهمية الأمور الواقعية والعادية — هو طريقة أكثر مناسبة في الأعمال التليفزيونية والسينمائية المرتبطة بالحياة اليومية وفي المسرح التجريبي الذي يحيط النظار فيه بالمسرح من جميع جهاته. ولا يمكن الاستغناء عن التكنيك في التمثيل الخاص بالمسرح الكلاسيكي أو في الأوبرا أو في الفيلم الملحمي. وغالبا ما يكون العمل مؤسلبا Stylized بطريقة ما، بحيث تكون درجة معينة من النظام شبه العسكري تقريبا ، ضرورية لأحداث الأثر الخاص به كما في تنظيم المسافات المكانية بين المؤدين وتزامن الحركة ـ أو غياب الحركة ـ كما يحدث مثلا في اللوحة الحية المتجمدة (أوالتمثيل الساكن لمشهد).

في مثل هذا السياق قد يكون الممثلون الأفراد الذين «يشعرون بأدوارهم» شاعرين بأنهم لا يعدون أن يكونوا سوى مجرد خيط واهن في يد المخرج وقبضة الممثلين الآخرين.

تمتلك كل المناحي الخيالية والتقنية الخاصة حول التمثيل شيئا ما يمكنها المساهمة به، ويجب أن نفكر في هذه المناحي باعتبارها متكاملة ، أكثر من كونها متعارضة ، أو متنافسة مع بعضها البعض ويقترب أفضل الممثلين من كل نسق من هذه الأنساق بما يتفق مع متطلبات الدور الخاص الذي يقوم به ، فهناك أوقات ينبغي أن تنفذ فيها الحركة على خشبة المسرح بدقة بالغة مخططة سلفا، وهناك أوقات أخرى يكون من الأفضل فيها، بالنسبة للممثل أن «يندمج في دوره» بشكل يشبه عملية التنويم الذاتي Self hypnosis».

تجسيد الشخصية باعتباره نوعا من التلبس

:Characterization as possession

يوحي الاكتشاف بأن العديد من الممثلين الكبار والممثلات الكبيرات يشعرون بأن الشخصية التي يمثلونها

تلبسهم أو تستحوذ عليهم، يوحي ذلك بأن شيئا ما قد يمكن الوصول إليه من خلال هذا الصدق «الواضح» الذي يحدث نتيجة ذلك الاندماج الكلي أثناء الأداء الفعلي. وحقيقة الأمر، أن التلبس قد يعد شكلا متطرفا من أشكال التمثيل الخيالي ، ومن ثم فمن المناسب أن نضع هذه الظاهرة في اعتبارنا الآن بقدر أكبر من التفصيل.

وفقا لما ذكره بيتس (١٩٩١) فإن نوعا من التلبس يحدث عندما يضع الممثل نفسه كلية داخل الشخصية التي يقوم بها أو يسمح فعلا للشخصية بأن «تدخل الى أعماق ذاته» والى المدى الذي يشعر عنده بانفعالات هذه الشخصية. إن الممثلين يقدمون قناة ما channel يمكن التعبير من خلالها عن الانفعالات الخاصة بالشخصية التي يقومون بها، يحدث هذا، رغم أن هذه الانفعالات بطبيعة الحال، تكون مستمدة من المخزون الشخصي للانفعالات الخاصة بالممثل، وبشكل ضمني ، يكون هناك نوع من الانصهار بين الانفعالات الخاصة بالشخصية، والانفعالات الخاصة بالممثل. لكن أحيانا ما يذكر الممثلون أنهم يصابون بالدهشة من الطريقة التي تستجيب بواسطتها الشخصية التي يجسدونها لموقف معين، من خلال البكاء مثلا، بينما لم يكن متوقعا منها أن تفعل ذلك ويخاف بعض الممثلين من الشخصية المتلبسة لهم، وقد يصبح هذا الخوف شديدا جدا بدرجة تتحكم فيهم وبحيث يلحق الضرر بأدائهم ، وربما حتى يهدد سلامتهم أو صحتهم العقلية.

وقد أكد «بيتس» أن التلبس هو ظاهرة تحدث في حياتنا اليومية العادية، وليست ظاهرة خاصة بالممثلين فقط. فنحن نقضي جانبا كبيرا من يومنا مستغرقين في أحلام اليقظة والتهويمات ، وخلال ذلك نتحدث مع أنفسنا بالطريقة نفسها تقريبا التي نتحدث بها مع شخص آخر (رغم أن الصوت لا يكون مرتفعا تماما) ، إننا نقول لأنفسنا«من الأفضل أن استعجل» أو «أنك ستتأخر مرة أخرى » وأحيانا ما نقيم محادثة مع أنفسنا، نطرح فيها أسئلة ونجيب عليها.

ويماثل هذا الحديث الداخلي حالة الغشية أو شبه الغيبوبة الحالة الخاصة بالتلبس ، وذلك إن العقل يكون خلالهما مندمجا في نشاط يستبعد الوعي بالواقع الخارجي ، وفي الحالتين ، كما يقول بيتس «نحن نفقد عقلنا» بمعنى أننا نكون متحررين من هذه المراجعات التي تتم لحظة بلحظة في مواجهة البيئة الاجتماعية، وهي المراجعات التي تعد العلامة البارزة على الوعي السوي اليقظ. عندما نكون بمفردنا (نقود سيارة مثلا) ندخل في حالة شبه غشية بسيطة ونقوم بإجراء حوار ما مع حضور ما Presence يقيم بداخلنا. لكن بينما تكون الشخصية التي تتلبسنا تقوم بذلك معنا بشكل خاص وصامت، فإن الشخصية التي يؤديها الممثل تتلبس بشكل صريح (أو علني) ويتم التعبير عنها خارجيا.

يتعامل الممثلون مع الشخصيات الخيالية الموجودة بداخلهم، بالطريقة نفسها التي يتعامل من خلالها أي شخص آخر معها (أو مع أية شخصيات خيالية بداخله) رغم أننا غالبا ما ننسى أن ذاتنا الداخلية هي «تكوين خيالي، أو حيلة من حيل العقل تسمح لنا بالتفاوض مع خبرة حياتنا الخاصة التي تأخذ شكل شخصية داخلية» . (Bates, 1991).

وقد أشار «بيتس» الى أن السماح بظهور مخلوقات بداخلنا هو عملية من عمليات الوحي أو الالهام الذاتي. إن الممثلين ليسوا مجرد وسطاء، إنهم ينفذون الى داخل أنفسهم ويتلبسون ما يوجد في هذا الداخل. إن الشخصية التي تسيطر على الممثل خلال الأداء، أو تستمر في حضورها في عقله حتى بعد انتهاء الأداء، هي بمثابة الجانب الخاص من جوانب الذات الداخلية له، هذه الشخصية الفنية هي التي (عادة) ما تمر بخبرات خاصة معها، ونواجهها ونتمثلها أيضا. ومن ثم فإن تجسيد الشخصيات قد يجعل الممثلين منهمكين في الاستدعاء للخبرة المخبوءة أو المكبوتة بداخلهم وقد يكون هذا هو الذي يؤدي بالعديد منهم الى تقرير حدوث خبرة «التلبس» هذه لهم ، ومن وجهة نظر بيتس، لا يعتبر التمثيل مجرد شكل من أشكال تقديم الذات أو عرضها، لكنه نوع من التركيز على الجوانب الخاصة من الذات، وهي تلك الجوانب التي قد لا تحظى غالبا بنوع من «التهوية» أو التعبير الجيد المناسب عنها، إن من الواضح كيف يمكن أن تكون مثل هذه المفاهيم مفيدة في فهم عملية التمثيل.وليس من الواضح كذلك مدى انتشار مثل هذه الظواهر. لاشك أنه يمكن اكتشافها في حالات معينة، كما أنها يمكن أن تضفي حماسا خاصا على الأداء. وعلى كل حال، فإن معظم الممثلين الذين يعملون عملا يوميا قد لا تكون لديهم حاجة لهذا التصور الخاص بالتلبس ورغم ذلك فهم يتواصلون مع جمهورهم بشكل يتسم بالكفاءة.

الارتجال وتحليل الشخصية

: Improvisation and Character Analysis

الارتجال وتحليل الشخصية هما من الاساليب المشتقة من المنحى الخيالي في التمثيل، وهما يستخدمان على نحو متسع في مدارس الدراما الحديثة، ورغم أنهما من الأساليب المفيدة في كتابة مخطوطة المسرحية (أوالفيلم أو الدور) Script فإن قيمتهما فيما يتعلق بتحسن الأداء النهائي هي من الأمور المشكوك فيها. من المغري هنا أن نفترض أنهما شائعان لأنهما مسليان أو طريفان ويشغلان الوقت، كما

يمكن لمعلمي الدراما ومخرجيها أن يستخدموهما بسهولة، فهما لا يتطلبان أي إعداد سابق من أي شخص. وهناك قصة تحكي عن مخرج شاب مدع أنزل عقوبة بفرقة مسرحية كانت تستعد لموسم مسرحي قصير تقوم خلاله بتمثيل مسرحية لتشيكوف في أحد مسارح «وست أند» فجعلهم يقومون بمجموعة من التمرينات المألوفة أو الشائعة. وبعد أسبوع من النشاط التافه على نحو واضح، الذي لا طائل من ورائه ، بدأ يوما جديدا من خلال ماوصفه بأنه «تسخين فائق القيمة» . وقد كان يطلب من أعضاء هذه الفرقة أن يقوموا بالجري السريع، على أن يفعل ذلك فرد واحد منهم في كل مرة — من خلفية خشبة المسرح الى مقدمتها — وأن يصرخوا في قاعة المسرح متفوهين بأفحش الكلمات التي يمكن أن يكونوا قد سمعوها، وكان كل شيء يسير على ما يرام وقد تفوه هؤلاء الممثلون بكلمات كثيرة مدنسة، وفي لحظة ما اجتاز أكثر هؤلاء الممثلين خبرة كل هذه المسافة التي كانوا يجرون عبرها وتوقف في موضع ما وصرخ محتجا «هكذا سنبدأ العرض بعد ثلاثة أسابيع»، وقد فهمت ملاحظته بشكل جيد، بحيث أربكت المخرج بشكل واضح ، وبحيث بدأ هذا المخرج العمل الفعلي في المسرحية ذاتها فورا بعد سماعه هذه الملاحظة.

قد يكون تحليل الشخصية مفيدا في السياق الذي يتم فيه اتخاذ قرار حول كيفية قراءة الكلمات الخاصة بدور معين خاص يتسم بالغموض، أوفيما يتعلق بكيفية تنشيط جزء معين من سلسلة الأحداث في المسرحية . لكن ومرة أخرى، قد يضيع وقت كثير يكون فيه الممثلون جالسين ومتحلقين حول بعضهم البعض، يناقشون الأمور حول شخصياتهم وحول العلاقات بينها بطريقة مجردة.

من الأفضل ، بشكل عام، أن تبرز هذه المناقشات خلال مسار البروفة التي تؤدى أمام الجمهور Floor rehearsal حيث تكون كل المتطلبات التقنية، كالتوزيع المكاني للأفراد على خشبة المسرح مثلا، قد تم الوفاء بها بشكل مقنع. وليس من المستحسن أن ينمي المرء تصورا مسبقا متسع الأبعاد حول الشخصية التي سيؤديها خاصة إذا اكتشف بعد ذلك أن بعض العبارات والنشاطات الخاصة التي طورها غير متسقة مع هذه الشخصية.

إن أكثر الاكتشافات جوهرية حول الشخصية وحول الدافعية هي تلك التي يتم الوصول إليها عبر المسار الخاص بعملية بعث الحياة في المسرحية على خشبة المسرح.

والتحليل النفسي الباطني قليل القيمة في ذاته. لقد وصف جولدوفسكي (١٩٨٦) حادثة ما وقعت بالمصادفة في مدرسته للأوبرا وهي تتعلق بمخرج زائر لهذه المدرسة طلب منه أن يقوم بتعليم مجموعة من الطلاب كيفية تمثيل أوبرا «سيمون بوكانجرا» Simon Boccanegra لفيردي . ووفقا لما ذكره جولدوفيسكي فإن أربعة أسابيع من العمل قد توجت بأداء شديد الفظاعة أمام الجمهور، بحيث كان من الأفضل لهذا التمثيل أن يكون بروفة أولى للأداء.

«عندما أتذكر الساعات التي لا حصر لها من التدريب والتعليقات المعيدة المشجعة من الطلاب، يتولد لدي فضول لا حد له لاكتشاف ما الذي كان يحدث في تلك الجلسات اليومية.. وبسؤالي (بأكبر قدرمن اللباقة والدبلوماسية استطيعها) لعدد قليل من المغنين اكتشفت أنهم قد حصلوا على معلومات مدهشة حول أكثر التفاصيل غموضا في هذه الأوبرا وعلى فهم بالغ للاشباعات المختلفة للحبكة. وقد تم إجراء دراسة تحليلية نفسية دقيقة على كل شخصية بارزة في الدراما ، وتم الكشف عن أكثر دوافع هذه الشخصيات المستترة . لقد كانت المشكلة المحيرة الوحيدة هي أن كل هذه المعلومات الثمينة كانت حبيسة عقول المغنين على نحو صارم كما ظل الجمهور الذي شاهد الأداء غير واع بشكل جامد مماثل بكل هذه الاستبصارات الدرامية الضاغطة». (ص٣٤).

إن الادراك الكامل من جانب المخرج أو الممثلين لدوافع الشخصية ليس أمرا كافيا . حيث ينبغي أيضا توصيل هذه الدوافع للجمهور من خلال وسائط خارجية مناسبة وتتطلب هذه الوسائط عادة درجة من التقنية. فالعديد من الممثلين يمكنهم أداء دورما بكفاءة عالية دون أي فهم عميق لدوافع الشخصية، مثلما يستمر العديد من الناس في حياتهم اليومية العادية، دون وعي خاص بالانبجاسات أو النشاطات الفريزية لسلوكهم. إن وظيفة المخرج هي ضمان أن تنقل الاشارات التي يصدرها الممثل تلك الدوافع المرغوبة وأن تستثير هذه الاشارات التأثيرات المرغوبة لدى الجمهور بصرف النظر عن مقدار تحليل الدور الذي قام به الممثل أو لم يقم به.

المردود Feedback :

يؤكد المنحى الخارجي في التمثيل أهمية المنظور، أو وجهة النظر الخاصة بالجمهور. وتتمثل إحدى أكثر الطرائق وضوحا في هذا السياق في أن يراجع الممثل كيفية أدائه ، من وجهة نظر الجمهور. من خلال نوع ما من أنواع العائد أو المردود.

ويعتبر المردود عنصرا مهما من العناصر التي يساهم من خلالها المخرج في الأداء . ويقدم النقاد المحترفون أيضا نوعا من المردود ، أيا كانت تدميرية هذا المردود، وكذلك

يفعل الأصدقاء والأقارب الذين يقدمون من خلال وجودهم الخاص بين الجمهور تعليقات بسيطة مثل «لا نستطيع أن نسمعك، لماذا لا ترفع صوتك؟»أو «لقد كان مكياجك شديد القتامة وكان شعرك يظلل عينيك».

وقد دافع الشاعر الاسكتلندي Robert Burns عن ذلك قائلا:

«يالها من قوة تلك التي تمنحها لنا
رؤيتنا لأنفسنا كما يرانا الآخرون»

تقوم المرآة بالشيء نفسه، بطبيعة الحال. إنها تقلب (تعكس) الايسر والأيمن، لكنها من ناحية أخرى تعطينا تمثيلا كاملا ومباشرا للتعبيرات والأفعال. وقد عرف ستانيسلافسكي أنه كان يتفحص نفسه في المرآة ثم يتدرب على الايماءات قبل أن يتجه الى خشبة المسرح. وكذلك كان يفعل «لورنس أوليفييه» والكثير جدا من الممثلين المعاصرين. وقد اعتاد «تاريون جنري» أن يبدأ تمثيل حركة مركبة (معقدة) على نحو موجز أو مكثف خلال البروفة، ثم وبدلا من أن يربك الممثل يجعله يحاول القيام بها على الملأ، كان يقول له «انصرف وتدرب على هذه الحركة في حمامك، ثم أدهشنا بها في الصباح». ويفترض أن تلك التوصية الخاصة بأداء هذه الحركة في الحمام كانت راجعة لخصوصية الحمامات، ولكونها أيضا مجهزة بعديد من المرايا.

ويجد بعض المغنين أنه من المفيد لهم — خلال الاعداد لأداء دور معين في إحدى الأوبرات — أن يجهزوا غرفة المعيشة الخاصة بهم ببعض الدعامات أو التجهيزات المسرحية الرئيسية كالكراسي والسيوف، والمعاطف والقبعات، وأن يتحركوا داخل الغرفة ويحاكوا بالاشارات الدور الذي سيؤدونه من خلال الاستعانة بأسطوانة تسجيل الدور الفعلي نفسه (أو يقومون بغنائه برفق مع هذه الاسطوانة)، بينما يراقبون أثر هذا الأداء في المرآة.

عندما يتم هذا التدريب بشكل خاص خلال يوم الاداء الفعلي نفسه فإنه يصون الصوت، ويقوم في الوقت نفسه بصقل الكلمات والموسيقى والحركات . وتعتبر عمليات تسجيل صوت المرء وتصوير أدائه على أشرطة فيديو من الوسائل القوية المتاحة كذلك للحصول على المردود. إنها ليست وسائل تدعيمية مباشرة كالمرآة، كما أنها لا تسمح بإجراء التعديلات والتجارب السريعة، لكنها أيضا لها ميزة أنها تكشف للمؤدي ما يكون عليه حاله ـ أوحالها — تماما خلال الأداء وذلك أثناء وقت بعيد نسبيا عن تلك المشاعر المتضمنة والتي تتولد خلال الأداء الفعلي في المقام الأول.

يخشى العديد من الهواة (وكذلك بعض المحترفين) من تلك المخاطرة المتضمنة في هذا التفحص أو التمعن الكاشف للذات وذلك خوفا من أن تنهار ثقتهم في أنفسهم. ومن ثم يتجنبون القيام بمثل هذه الأمور. ويرفض آخرون أن يصدقوا أن بإمكان التكنولوجيا أن تعبر عنهم، أو تمثلها بشكل دقيق، زاعمين أنهم، ولسبب ما ، خاص بهم ودون زملائهم، «لا يتم التسجيل ولا التصوير بالنسبة لهم بشكل جيد»، وقد لا يكون السبب هنا هو أنهم لم يغنوا أو يمثلوا بشكل جيد ، لكن الأمر المستغرب هو أن كل امرىء أيا كان مستواه يكون فعلا ممثلا ضمن هذه الفئة على نحو صادق، ويقول بمثل هذا القول أيضا.

إن أمثال ردود الأفعال هذه هي ميكانيزمات دفاعية، خاصة بالانا، وهي ميكانيزمات طفولية أيضا ينبغي تجاوزها والتغلب عليها، هذا ما لم يكن المرء راغبا في الاستمرار في خداع ذاته ، مفضلا ذلك عن تطوره المهني.

يحتاج الممثل خلال الأداء الى أن يندمج في دوره، الى حد ما ، لكن الشيء المماثل ، في أهميته، هو أن يقوم هذا الممثل بمراقبة أدائه على نحو مستمر بـ«عين عقله» ومن خلال وجهة نظر الجمهور، وقد يكون هذا هوالفارق الأساسي بين الأداء، والانغماس شديد التمركز في الذات. إن آثار التوحد التنويمي الذاتي Self-Hypnoti مع الشخصية التي يجسدها المرء قد يكون بمعنى ما معادلا لآثار الكحول ، إن أفق الممثل ـ أو زاوية نظره ـ قد يكون قاصرا الى الحد الذي يشعر عنده بالاقتناع بأنه يؤدي على نحو عظيم وليس من الضروري بأي حال من الأحوال أن يشاركه الجمهور مثل هذا الاقتناع. فمن وجهة نظر هذا الجمهور يكون هذا الممثل غالبا قد فقد اتصاله بهم، الى الحد الذي أصبح عنده مستغرقا في عالم من التخيلات الذاتية الخاصة به وحده.

الملاحظة والاقتداء Observation and Modelling :

على الرغم من أن معظم الممثلين قد يوافقون على ما اقترحه أصحاب «المنهج» من أن المصادر الداخلية هي التي تستخدم لخلق شخصية مسرحية معينة، فإن هناك نقطة معينة يتم الوصول عندها الى الحدود المتعلقة بذات الممثل الخاصة، وعند هذه النقطة يحتاج الأمر الى ما هو أكثر من تلك المصادر الداخلية. فعند هذه النقطة قد يكون من الضروري دمج المادة التي تقوم على أساس الملاحظة الخاصة داخل الدور الذي يقوم به المرء.

«فغالبا ما يتطلب منك أن تفهم شيئا في أحد الأدوار لم تكن لديك خبرة كافية ما حوله. وهكذا فإنك عبر حياتك تكون في حاجة دائمة الى أن تكون قادرا على أخذ «لقطات سريعة» تتعلق به، بدلا من أن تؤديه دون أن تكون على معرفة جيدة به» (Judi Dench, 1990, p 313).

يطـور الممثلون، خـاصـة الذيـن يتسمـون بالمهـارة في تمثيلهـم لشخصيـات فنيـة معينـة (في مقـابـل «النجـوم» الكارزميين)، قدراتهم الخاصـة بالملاحظة، بحيث يكـونـون قادرين على استخدام بعض الجوانب الخاصة بالشخصيات التي يقابلونها في الحياة وذلك كـي يحيطوا بالشخصية التي يمثلونها بشكل جيد، فمن أجل إبداع شخصية بازيل فولتي Basil Faulty في Fawlty Towers قـدم جون كليـز John Cleese خليطا من جوانب مختلفة من شخصيته الخاصة مع إضافة الى جوانب أخرى مـن شخصيات ذكرية أخرى تتسم بـالغرابة كان قـد قابلهـا في حيـاته. قـد كانـت إحدى هـذه الشخصيات التي استفاد منها «جون كليز» خاصة بصاحب فندق يميني الميول، ميال الى ايقـاع الضرر بالآخرين يسمى «دي لا تيست تيكيـل De la Teste Teckell»، كان يحظـى بشهرة مـا في كامبردج. قـد كان هذا الـرجل يـرتدي أحـذية عسكرية ثقيلة ويجأر بصوته المرتفـع العميق ملقيا باوامره على مساعـديه، كما كان ذلـك الرجـل مشهورا بانـه يهاجم زبونـه إذا هاجمه وينعته بصفـات مثل: يا لابـس القمصان قصيرة الاكمام، يا ذا اللحيـة اللعوب، أو أن يضـع ببساطـة مسحوق الطماطم (الكاتشاب) على ركبته.

إن مـا قام بـه «فولتـي» في حقيقة الأمـر إنما اقتصر على مجرد تقديـم هذه الشخصيـة الـواقعية مـع قدر من المبـالغة البسيطة فقط.

لقـد قدم الممثـل الكـلاسيكي «انطـوني شير» Anthony Sher (١٩٨٩) تفسيرا خـلابا لـلإعداد الـذي قـام به لـدور «ريتشارد الثالث» على مسارح لندن، وقد اشتمل هذا الاعداد على ملاحظـات قام بها، وجمعهـا لقاتـل ارتكب سلسلـة من الجرائم يدعى «دينيـس نيلسون» وقد كان هذا القـاتل مثار اهتمام الـرأي العام لفترة مـن الـوقـت، كما قام شير أيضـا بملاحظـات على سلوك أنواع عـديدة من الحشرات الفتـاكة. وقد تم تركيـب هذه المكونات معا كي تنتـج تصويرا مجسدا شديد الغرابة الى حد البشاعـة وإثارة القشعريرة، لملك عرف عنه أنه كان مشوه الجسم والعقل.

وكما هـو واضـح فـإن الملاحظـة، والتعبير بـالايماءات بـالاشـارات، هما المصدران الكبيران لـلالهام لـدى الممثـل، وهما على درجة كبيرة مـن الأهمية بالنسبـة للاعـداد للدور. وليس مـن الغريب أن يغوص الممثلـون بانفسهم في الثقـافة الفرعية التي يكون عليهم التعبير عنهـا، وذلك قبل أن يأخذوا على عـاتقهـم مهمـة القيـام بـدور معين، كـذلـك ليـس مـن المستغرب أن يجوس الممثلون خلال الحياة باحثين عن أفراد معينين، بحيث يكون ممكنا تجسيد شخصياتهم بدرجة أكبر أو بدرجة أقل، في أعمال فنية.

نظرية الشخصية Personality Theory:

من الممكن أن تكون أن المعرفة المتـوافرة حول علم نفس الشخصية ذات فـائدة كبيرة للممثل الذي يعد نفسـه للقيام بدور معين. فمثلا أجـريت بحوث كثيرة حول الطـرائق التي تتجمع من خلالها سمات شخصية متنوعة. في تجمعات أكبر خاصـة بها يمكن أن نسميهـا الانبساطيـة extraversion ، والانفعالية emotionality والميل للمغـامرة أو حب المغـامرة Adventurousness (Eysenck and Eysenck,1985) .

لا يكون الانبسـاطيون اجتماعيين فقـط لكنهم يميلـون أيضا الى أن يكونوا في حالة نهم لكل أشكال التنبيه أو الاثارة أيا كـانت (فهـم مثلا يحبـون الألوان الـزاهية، والموسيقـى المرتفعـة وكذلـك التنـوع لا الـرتابـة في خبراتهم). ويتسـم الأفـراد المرتفعـون في الانفعـالية بـالنشـاط الـزائد في كـل استجاباتهم الانفعالية، فيشعـرون بالخوف والقلق وسرعة الاستثـارة، والأعـراض الهيستيرية على نحـو كبير، لكنهـم يتسمون أيضا بالتقمص الوجداني المرتفع (فهم حساسون لمشاعر الآخرين بدرجة كبيرة). وقد تساعد دراسة الطريقة التـي ترتبـط مـن خـلالها خصائص الشخصيـة ببعضهـا البعض الممثل على انتاج شخصية تتسـم بالاتساق والقابلية للتصديق.

هناك مناح أخرى في مجال دراسة الشخصية يمكنها أن تسهـم بالكثير في هـذا الشـأن، ويتعلق أحـد هـذه المناحـي بتصنيف الشخصية في ضـوء الحاجات السائدة dominant needs لدى أحـد الأفراد فبعض الأفـراد يكونون مـدفوعين أساسا مـن خلال الطموح والبعض الآخر بـواسطة الحاجة للتواد (الصحبة والمساندة أوالـدعم الاجتماعي). وقد تكون الشهـوة الجنسيـة والميل الى الجديـد هـي الهدف الـرئيسي الموجه للبعض، بينما قد يكـون آخرون مهتمين أكثر بتجنب التحقير أو الاذلال والارتباك الاجتماعي. ومن المفيد بالنسبة للممثلين أن يضعـوا في أذهانهم على نحـو جيد مـا يريـدون فعلا للتعبير عنه، وذلك عندما يكونون في حالة تطوير خاص للشخصية التي سيمثلونها.

إضافة الى ذلك ينصح معلمـو الدراما بضرورة أن يضـع الممثل في ذهنه العقبات الرئيسية التي قد تعترض وصوله الى أهدافه. وقد تكون هذه العقبـات مادية (نقص النقود مثلا)، أو داخلية (ضمير هاملت مثلا) أو قد تكون هناك شخصيات أخرى ذات دوافع متصارعة مع الشخصية التي يحاول هذا الممثل تجسيدها.

هناك منحـى كبير آخر من منـاحي دراسـة الشخصية يتعلق بـوجهة النظـر النفسية الـديناميـة Psychodynamic

الخاصة بفرويد وأتباعه، والفكرة المحورية في هذا المنحى هي أن الناس بشكل عام لا يكونون واعين بالغرائز التي تحركهم، وذلك لأن هذه الغرائز التي هي أساسا غرائز جنسية وعدوانية، لا يقبلها الشعور، ومن ثم يتم كبتها.

لقد أنتج أوليفييه بمساعدة خاصة من أرنست جونز Ernest Jones [٤] ـ كاتب السيرة الشخصية لفرويد ـ نسخة من هاملت تؤكد نحوا خاصا على عقدة أوديب المفروضة عليه. وقد لعبت ممثلة شابة على درجة واضحة من الجاذبية دور أم هاملت وكان «هاملت» يداعبها بطريقة جنسية شديدة الوقاحة.

وقد حدث الشيء نفسه بالنسبة لمسرحية عطيل. فقد أنتجت من خلال تصويرها الخاص لشخصية «إياجو» باعتباره جنسيا مثليا واضح الميول (وكانت الفكرة هنا هي أن إياجو قد انجذب مثليا نحو عطيل ومن ثم رغب في ابعاد ديدمونة عنه باعتبارها منافسة له في حب عطيل).

تكمن المشكلة الخاصة بمثل هذه التفسيرات في أنه إذا كانت مثل هذه الدوافع المفترضة لاشعورية ومكبوتة فإنه ينبغي ألا تكون شديدة الوضوح هكذا كما يتم تصويرها على المسرح.

وقد يمكن المحاجة ، هنا، على نحو مماثل ومن خلال استخدامنا لمصطلحات من مجال التحليل النفسي فنقول إن تكوين رد الفعل Reaction formation [٥] (تحويل القوس المشدود للخلف الى الاتجاه المعاكس) قد يكون من الأمور القابلة للملاحظة من جانب الجمهور أيضا ورغم هذه المخاطر الخاصة باستخدام التحليل النفسي في تجسيد الشخصيات على المسرح، هناك طرائق مرهفة أخرى يمكننا من خلالها توصيل الدوافع الأساسية الى الجمهور. فمثلا المرأة التي تكون منجذبة جنسيا الى شخصية أخرى قد تظهر هذا من خلال التأنق في ملبسها، أو من خلال إعادتها ضبط أزرار قميصها الخارجي. كذلك فإن النفور قد يتم التعبير عنه من خلال ابتسامة زائفة.

فن تصميم الحركة مسبقا Advance "Choreography":

أحد المبادىء الرئيسية في التمثيل التقني هو أنه وبمساعدة المخرج، ولكن على نحو خاص من خلال التدريب الخاص، ينبغي أن تحدث كل حركة، وكل إيماءة، وكل توقيت خاص بكلمات الدور، ينبغي أن يحدث ذلك كله من خلال تسلسل مخطط، قد تم التدريب عليه سلفا على نحو جيد، فالجوانب الجغرافية الخاصة بالأداء مثلا، ينبغي ألا تترك كي تحدث على سبيل الصدفة، أو تترك كي يتم تقرير الأمور بشأنها ذات ليلة معينة، وهناك مبررات كثيرة لهذا الاعداد المسبق.

فعدم الاعداد يتضمن نوعا من عدم المراعاة لمشاعر الممثلين الآخرين في التنبؤ بالحركة التي تحدث الآن في المسرحية، فالممثل الذي يكون في المكان الخاطىء وفي الزمن الخاطىء ، من المحتمل أن يقوم بإفساد أداء ممثل آخر أوممثلين آخرين أو ربما يقوم، حتى بإفساد مهام الفنيين المسؤولين عن إضاءة المسرح.

إن الأداء على خشبة المسرح من المفترض أن يكون جهدا خاصا بفريق العمل كله، ويقوم المخرج بدور المنسق لهذا الجهد. إن أداء الممثلين ينبغي الا يفسد فيتحول الى صراع تنافسي بين الممثلين، حيث يحاول كل منهم أن يبرز نفسه على حساب الآخرين«أي يجتذب أضواء أكثر مما يستحق»، أو «أن يسرق العرض».

وهناك مبرر آخر للتخطيط المسبق للحركة وتوقيتها، ويتمثل هذا المبرر في أن مثل هذا النظام وعلى العكس مما قد يبدو،هو نظام محرر لأداء الممثلين، فمع التحرر من عدم اليقين أو الحيرة المكانية (أي الا يكون المرء مضطرا لاتخاذ قرارات لحظية حول ما ينبغي عليه أن يفعله لاحقا، وحول الموضع الذي ينبغي أن يتجه إليه بعد ذلك)، يكون قادرا على التركيز على جوانب أخرى من أدائه أو من أدائها، كالتلوينات الصوتية في كلمات الدور الخاص به، وفي تعبيرات الوجه، أو حتى أن يعيش دوره بصدق. وعلى الشاكلة نفسها، ينبغي أن يكون المغني قادرا على التركيز على الموسيقى وعلى إنتاج الصوت. فالإعداد التام يمنح الثقة، ويسهل عمل الذاكرة، ويجعل الروابط المتسقة بين الموضع والحركة وكلمات الأدوار والموسيقى (إن وجدت) من المتتاليات التمثيلية (أو عمليات التتابع في التمثيل داخل العمل أمورا يسهل تذكرها.

وتوضح واقعة ما حدثت عند إنتاج خاص لأوبرا «ريجوليتو» في كوفنت جاردن الحقيقة القائلة بأن الأحداث غير المتوقعة على خشبة المسرح يمكنها أن تحدث نوعا من الهفوات في الذاكرة. فالباريتون الذي كان يغني دور البطولة في هذه الأوبرا كان قد أدى هذا الدور مرات عديدة باللغة الانجليزية، لكنه في تلك المرة كان يقوم بذلك لأول مرة بالايطالية ، وقد حدث أنه وبالضبط عند بداية لحن ريجوليتو الرئيسي ، عندما كان يطالب بعودة ابنته من بين أيدي أحد رجال الحاشية الذي كان قد اختطفها ، في تلك اللحظة بالضبط انهارت قطعة من المشاهد في خلفية خشبة المسرح وسقطت محدثة للتشتت لدى هذا المغني مما أدى به أن يرتد لحظة الى اللغة الانجليزية غير الرسمية لحظة... فغنى قائلا: filthy rabble vil razza donnata مما أصاب جمهور المشاهدين بالدهشة الكبيرة.

التحكم في الفعل الدرامي Control of Action :

يؤكد المنحى التقني حول التمثيل، بشكل كبير، أهمية ما لا يقوم به الممثل، باعتباره يماثل في أهميته ما يقوم به، إن العلامة الدالة على الممثل الهاوي الرديء هي ذلك التململ وعدم الراحة التي يبديها ما لم يقم بشيء معين يود القيام به. ويميل الممثلون غير ذوي الخبرة الى القيام بحركات تململ عصبية بأيديهم ، والى القيام بحركات خرقاء أو عصبية بأقدامهم وغالبا ما يدرك الجمهور هذه الحركات غير الضرورية (بشكل دقيق عادة) على أنها تعبيرات عن القلق.

ويرتبط ما سبق بواحد من الأسباب ، التي تجعل من الصعوبة بمكان ، بالنسبة لعديد من الناس، أن يقلعوا عن التدخين . لقد أصبحوا مدمنين ليس فقط للنيكوتين أو لرائحة الطباق المحترق، لكن ايضا للطقس الخاص المتمثل في جذب علبة السجائر من جيوبهم وقدح أعواد الثقاب، وإشعال السيجارة، ووضعها في الفم، وإخراجها منه، ثم نفض الرماد المتبقي منها، وبدون كل هذا النشاط يشعر المدخنون بافتقارهم لشيء ما يفعلونه بأيديهم ، ومن ثم فإنهم خاصة إذا كانوا عرضة للقلق الاجتماعي يشعرون بالحرمان من طقسهم الخاص، خاصة عندما يوجدون في صحبة الآخرين.

لقد كان المخرجون في هوليوود ومنذ عدة عقود مضت يعرفون الصعوبة التي يواجهها ممثلوهم عند القيام بأدوارهم ويطلبون منهم اشعال سيجارة فعلا في كل مشهد (في الواقع، عندما لا يكون هؤلاء الممثلون يجرون، أو يحاربون ، أو يطلقون النار، أو يقبلون) ونادرا ما يسمح بمثل هذا الترف للممثلين في المسرحيات الكلاسيكية أو في الأفلام الحديثة. إنهم ينبغي عليهم أن يقصروا اهتمامهم الى أبعد حد على الكلمات التي ينطقونها، وعلى تعبيرات الوجه التي يبدونها ومن ثم يكون عليهم أن يتعلموا كيفية التحكم في أيديهم وأطرافهم وهي الحركات التي لو لم يحدث فيها مثل هذا التحكم لسببت التشتت بدرجة واضحة لدى المشاهدين.

يكمن الخطر في أن ممثلي «المنهج» قد يقنعون أنفسهم بالعروض غير المناسبة ، وقد ينجم عن ذلك موجات من الفعل المضطرب، غير ذي صلة بالموضوع الذي يمثلونه ، وتحدث مثل هذه الأفعال غير المناسبة نتيجة لعمليات الاثارة الداخلية التي يلاحظون حدوثها لديهم والمثال الذي يمكن ذكره هنا يمكن أن يكون خاصا بامرأة تتلقى انباء عن موت زوجها ، حيث يكون الصمت الذاهل هو الاستجابة الواقعية ، الأكثر احتمالا، بدلا من ذلك الانفجار المباشر في البكاء، ويعتبر هذا الصمت من الناحية الدرامية أكثر تأثيرا، وذلك لأنه يحافظ على التوتر ويعمل على تطويره، مقارنة بالبكاء الذي يعمل على خفضه أو تنفيسه.

المثال الآخر قد كان مرتبطا بما حدث عند اكتشاف «بترفلاي» أن «بنكيرتون» Pinkerton [٦] قد عاد مرة أخرى، لكنه يصحب معه زوجة أمريكية ، كذلك فإن الأفراد الذين يقررون الانتحار لا تظهر التعاسة عادة عليهم بشكل واضح، إنهم بدلا من ذلك قد يبدون هادئين ورابطي الجأش، وهذه الحقيقة مشتقة بشكل أكثر مناسبة من المعرفة السيكولوجية، أكثر من كونها مشتقة من الخيال التعاطفي للانسان. إن تقليل الحركة الجسمية الى أبعد حد ممكن هو الأمر الأكثر كفاءة، وذلك لأن هذا التقليل من الحركة يجعل الأمور أكثر وضوحا ، كما انه يعكس ثقة ما لدى الممثل ، بنفسه وبأدائه. وكلما قل عدد الايماءات والحركات التي يقوم بها ممثل ما كانت هذه الايماءات والحركات أكثر دلالة وأيضا كلما كان حضوره مشعورا به على نحو أقوى والمثال الجيد في ذلك هو أداء «أوليفييه » حين كان يمثل النسخة الكلاسيكية من فيلم «مرتفعات وذرونج Muthering Heights» [٧].

فلم يستمد أوليفييه قوة أدائه المثيرة لشخصية هيثكليف Heathcliff من خلال ما قام به، حين أدى هذه الشخصية ، بل من خلال ما لم يقم به، وفي واحد من المشاهد التي لا تنسى ظل وجهه ساكنا كلية حتى جاءت فترة حاسمة، استجاب لها بأن رفع عينا واحدة من عينيه فقط.

لكن عددا قليلا من الأفراد الذين يتذكرون التأثير الانفعالي الكبير لأداء أوليفييه في هذا الفيلم وهم من قد يكونون واعين بالمدى الذي استخدم أوليفييه الامتناع عن الفعل عنده، كمفتاح لإحداث مثل هذا التأثير.

يعتبر التحكم في الفعل مهما في الأوبرا على نحو خاص ، وذلك لأنه، وفي الأوبرا غالبا ما ينفذ هذا الفعل من خلال الموقف الذي تجد الشخصيات نفسها فيه، وكذلك من خلال المعنى الترابطي (أو الخاص بالموسيقى) بحيث قد يكون أي شيء يضيفه المغني بعد ذلك مهددا للعمل كله فيخرجه عن الحدود المرسومة له. في بعض الأحيان يكون كل ما يحتاجه المغني هو أن يفترض لنفسه دور الشاشة التي يسقط عليها الجمهور انفعاله المناسب. إنه لا يجب عليه أن يفعل أي شيء هنا، فالجمهور يعرف من خلال السياق ما يشعر به هذا المغني بداخله في تلك اللحظة. فمثلا وفي الأغنية الشهيرة التي يغنيها مغن من طبقة الباريتون في أوبرا «حفلة تنكرية راقصة» وهي أغنية «كنت أنت» التي يتم فيها الكشف عما شعر به «ريناتو» Renato من أذى وامتهان عندما اكتشف تورط زوجته في علاقة مع الرجل الذي خدمه «ريناتو» بإخلاص ، هذه الأغنية يتم إدراكها على نحو قوي من خلال تلك الفواصل الموسيقية شديدة الاثارة التي تؤديها الأوركسترا. ويعرف معظم المخرجين أن ذلك الاغراء الخاص الذي يدعوهم لجعل «ريناتو» يندفع في انفعالاته بشكل مواز للمزاج الغالب على

الموسيقى هو إغراء ينبغي مقاومته بشدة.

إن الموسيقى هي ما ينبغي أن يستخدم على أفضل وجه للتعبير عن هذا الانفعال العنيف الذي يتأجج بداخله، فتأثيرها يفوق كثيرا تلك الحركات المتبخترة التي يقوم بها بعض المغنين في الأرجاء المختلفة لخشبة المسرح. إن مثل هذه الحركات قد تنجح فقط في خفض التوتر الانفعالي الموجود لدى «ريتاتو» في حين يكون المطلوب هوتصعيد هذا التوتر حتى يصل الى النقطة التي يعبر عندها عن غضبه العنيف، خاصة عندما يثبت نظره على صورة شخصية مرسومة «للكونت» الخائن وفي هذه اللحظة فقط يبدأ في الغناء المعبر عن هذا الغضب العاصف.

يحتاج الممثلون الى تعلم كيفية التحكم في حركاتهم، وذلك حتى لا يتحول انتباه الجمهور نحو التركيز عليهم، في اللحظة التي ينبغي أن يكون هذا الانتباه موجها نحو مكان آخر غيرهم. وينبغي على المخرج أن يعقد العزم على أن يجعل كل لحظة ، خلال العرض، خاصة بفعل له دلالته، وتكون وظيفة كل المؤدين الآخرين هي المساعدة في إنجاز هذا التركيز، وغالبا ما يتم هذا من خلال انكبابهم هم أنفسهم على بؤرة الفعل هذه، والالتزام بها، بحيث يستطيعون توجيه مسار نظرة الجمهور إليها على نحو مناسب خلال العرض (حتى لو تم هذا من خلال إدارة ظهورهم أحيانا للجمهور).

إن الشيء المهم جدا هو أن هؤلاء الممثلين ينبغي عليهم ألا يتشتت انتباههم من خلال حركات خرقاء مفاجئة أيا كان مصدرها أو من خلال التواءات ما تظهر على بعض قسمات وجوههم أو من خلال عمليات تنفس يستنشق فيها الهواء أو يحدث خلالها الزفير على نحو مسموع أو غير ذلك من الوسائل المحولة للانتباه .

إن عضو الكورس (الجوقة) الذي يريد أن يلفت انتباه عمته التي تجلس في مكانها الخاص خلف المقاعد الأمامية في المسرح يمثل مشكلة تتكرر بانتظام بالنسبة للمخرج ، إنه يشبه في سلوكه هذا حالة الممثل غير المراعي لمشاعر الآخرين وحقوقهم، والذي يريد أن يكون مركز انتباه الجمهور طيلة الوقت، ولو على حساب كل المؤدين الآخرين من زملائه.

التمثيل الأوبرالي Operatic acting :

للمغنين الأوبراليين شهرتهم غير الجيدة باعتبارهم ممثلين سيئين، وهم جديرون بهذه السمعة على نحو معين، وذلك لأن بعض المغنين منهم يتم اختيارهم على أساس نوعية أصواتهم فقط. لقد كانت نيلي ميلبا Nellie Melba مشهورة بأنها قادرة على أداء ايماءتين فقط: إحداهما خاصة بالهوى أو الحب (وكانت تؤديها من خلال مد احدى ذراعيها فقط) والأخرى خاصة بالهوى المشبوب (وكانت تؤديها من خلال مد الذراعين معا. وللمغنين الايطاليين ، من طبقة التينور على نحو خاص، شهرتهم الخاصة هنا، وذلك لكونهم من المتمركزين حول ذواتهم بشكل لا أمل في إصلاحه. وقد شوهد أحدهم في «كوفنت جاردن» وهو يذهب متمهلا الى الكواليس كي يشعل سيجارة، تاركا السوبرانو البائسة تقوم بتوجيه أغنيتها الطويلة صوب وجوده المفترض في مقدمة المسرح. وكان لمغن آخر عادة إثارة البلبلة والارتباك لدى البطلة التي يغني معها لحنا ثنائيا، خاصة عندما كان يوشك أن يصل الى نغمة كبيرة، وكان ذلك يحدث من خلال أنه قد يذهب الى مقدمة المسرح ويقف تحت الأضواء الأرضية footlingts[8] ويغني هذه النغمة بقوة موجها غناءه الى قاعة المشاهدة. إن هناك عنصرا من المنافسة يكون كامنا في ذلك، فالمغنون من طبقة التينور والمغنيات من طبقة السوبرانو أحيانا ما يستمرون بقوة في غنائهم للآريات [9] أو الألحان الفردية المرتفعة بلا حدود ولا قيود محاولين جاهدين أن يفوقوا الآخرين في قدرتهم على الاستمرار (وبدرجة قد تلحق الضرر بالمصداقية الدرامية المطلوبة).

عند دفاعنا عن المغنين لابد أن نقول أن التمثيل الأوبرالي يمثل صعوبات خاصة، حيث يحتاج المغنون الى ملاحظة دقات قائد الفرقة الموسيقية. ورغم أنهم قد يقومون بذلك على نحو جيد من خلال النظر بطرف العين أو زاويتها الجانبية (والجزء المكافيء لهذه المنطقة في شبكة العين زاخر بالمستقبلات العصبية للحركة) ، فإنهم يميلون خاصة عندما يفعلون ذلك الى أن ينظروا الى قائد الفرقة كما لو كانت لهم عيون زجاجية. إنهم يحتاجون ، لذلك الى توليد دقة (ضربة) beat داخلية خاصة بهم، وسواء كانوا يستطيعون رؤية قائد الفرقة الموسيقية أم لا، ويكون ذلك ضروريا من أجل توقع بدايات النغمات. إن الاعتماد على دقات قائد الفرقة وحدها قد ينجم عنه انزلاقهم أو تخلفهم الى ما وراء الزمن الايقاعي المناسب.

إن ما ينبغي عليهم القيام به هو المضاهاة بين الايقاع الداخلي والايقاع الذي يقوم قائد الفرقة الموسيقية بتزويدهم به، ويستلزم هذا وجود فعل إيقاعي تحت شعوري subliminal يكون موجودا في موضع ما من جهازهم التشريحي . ويقيس بعض المغنين الوقت بشكل مرئي من خلال حركات أيديهم أو رؤوسهم أو جذوعهم كلها، ويكون هذا مثيرا لتوتر الجمهور وتوتر غيرهم من المؤدين أيضا (خاصة عندما يكون قياسهم مختلفا على نحو طفيف عن الزمن أو الايقاع الخاص بقائد الفرقة). ويتعلم المغنون الاكثر خبرة أن يقيسوا الوقت من خلال بعض الأجزاء غير المرئية من جهازهم التشريحي، كأصبع القدم الكبير الموجود داخل الحذاء مثلا.

ويطور بعض المغنين ، خاصة خلال مسارهم التدريبي، حركات إيمائية مناظرة للتلوينات الصوتية Vocal Dynamics ، وأكثر هذه الحركات الايمائية المناظرة شيوعا ما نجده حين

يصدر المغنون دفعات قوية تشبه عملية الغرف للطعام بأيديهم لتدعيم جملة صوتية متصاعدة في حركتها يقومون بغنائها ، أو أن يقوموا بالوقوف على أطراف أصابع أقدامهم كي يصلوا الى النغمات العليا. ويكون هذا الأمر طيبا خلال جلسات التدريب الصوتي، أما بعد ذلك فتكون هناك صعوبة في قمع، أو منع ، مثل هذه الحركات خلال الأداء مما قد ينجم عنه أن تؤدى هذه النمطية المقحمة على الاداء الى الانتقاص من قدرة الفرد على تجسيد الشخصية.

يتطلب التمثيل الأوبرالي أيضا إطالة أو مدا للحركات بينما يتم الاستكشاف للمشاعر موسيقيا. ويتطلب الأمر إقناع المغنين بأن الصوت والعينين وحدهما يمكن أن يكونا كافيين لتنفيذ مراحل عديدة من الموسيقى دونما حاجة لاقحام أي فعل زائد في العمل ، وينبغي أن تمتد الايماءات أو تنتشر بالشكل الذي يتفق مع البنية الموسيقية.

إن حركات الذراع التي تندفع مباشرة بقوة متجهة الى الخلف عقب بدء تحريكها (وبشكل يشبه لكمة الملاكم الخطافية التي يقوم بها بيده اليسرى)، تبدو حركة لا محل لها في مواجهة خلفية موسيقية تتحرك بتناغم نغمي واضح. وأحيانا ما يكون الأثر المطلوب إحداثه شبيها بتأثير الحركة البطيئة المصورة لمشاهد العنف في الأفلام السينمائية.

ورغم أن هذه الحركة قد يكون الدافع وراءها وجود ميل سادي لاسترقاق النظر Sadistic Voyeirism الى من يوجد خلف المؤدي، فإن المبرر الوحيد المقبول لهذا الميل هو أن يكون معبرا عن خبرة إدراكية خاصة.

وتبدو الأحداث المرعبة التي تولد أحيانا استثارة عقلية عالية، على نحو غير عادي ، تبدو أحيانا كأنها تشغل وقتا يفوق ذلك الجزء من الثانية الذي يستغرق حدوثها الفعلي. والحال كذلك ، فيما يتعلق بعواطف الشخصيات الأوبرالية ومآزقها المربكة.

إن العديد من أشكال الأداء الجماعي الموحد للمغنين الأوبراليين يمكن التعامل معه أو معالجته فقط باعتباره لحظات متجمدة من الزمن، وهي لحظات يتم فيها التعبير عن المشاعر والأفكار المعذبة في مقابل خلفية خاصة بلوحة أو مشهد يتسم بالسكون الكبير.

ولأسباب كهذه لا يمكن للتمثيل الأوبرالي أن يصبح طبيعيا بالمعنى الذي يكون عليه عادة التمثيل في المسرحيات الحميمة والأفلام الحديثة.

ينبغي أن يعتمد المغنون دائما على قدر معين من التكنيك خاصة عندما يكون العمل الجماعي أمرا مطلوبا، هنا ينبغي أن يكون هناك تخطيط مسبق، بحيث يتم الوصول الى الفهم المتبادل أو المشترك بينهم، فيما يتعلق بموضع كل فرد ، وأيضا ما ينبغي أن يقوم به هذا الفريق بأكمله في علاقته بالموسيقى.

تعلم كلمات الدور Learning Lines :

تتمثل إحدى المشكلات العملية التي يواجهها الممثلون والمغنون في أنه ينبغي عليهم أن يحفظوا عن «ظهر قلب» أجزاء كبيرة من مادة أدوارهم في الذاكرة ويعتبر تطوير القدرة على تذكر الأدوار بشكل سريع أمرا له أهميته الخاصة بالنسبة للممثلين المحترفين وإذا كان هؤلاء الممثلون من الذخيرة الدرامية [١٠] Repertory فقد يطلب منهم أن يحفظوا عن ظهر قلب أدوارا عديدة في آن واحد.

تتمثل إحدى طرق فحص الاستراتيجيات الخاصة بتعلم كلمات الدور في أن نسأل الخبراء في المجال عن كيفية قيامهم بهذا الأمر. على كل حال، فإن الممثلين نادرا ما يتفقون حول أي الاستراتيجيات هي الأكثر كفاءة. وحول أي الاستراتيجيات التي يفضلها معظم أعضاء مهنة ما أكثر من غيرها، إنهم حتى لا يتفقوا حول ما إذا كان فهم كلمات الدور على نحو كامل وتطوير إطار ذي معنى أثناء تعلمها هو من الأمور المهمة أو غير المهمة. كما أنهم لا يتفقون حول ما إذا كان مجرد التكرار البسيط هو أمر ضروري أم لا. ويتناقش البعض الآخر حول أهمية المنحى الفوتوغرافي Photographic appraoch هنا[١١].

وقد وصف الممثل الشهير هاري إدواردز Harry Edwards الذي ينتمي للعصر الفيكتوري خبرته الشخصية الخاصة بالتعلم السريع في خطاب أرسله الى البروفيسور هاري أوسبورن (Osborn, 1902) Harry Osborn . حيث قال : «إن الملكة الخاصة بحشو الدماغ (أو الاتخام Cramming) بدور ما، أو الخاصة باختراقه على جناح السرعة، أي تعلمه بشكل سريع هي ملكة لا يمكن اكتسابها، دون شك إلا من خلال الممارسة والخبرة الطويلة وعبر تلك الأيام من الكدح الطويل الذي لا يعرفه ممثلونا الصغار اليوم، في تلك الأيام الخوالي، عندما كان الاعلان الليلي عن الحفلات المسرحية يتغير على نحو يفوق ما يحدث الآن، كانت القضية متعلقة بمدى الالحاح الذي ينبغي تعلم الكلمات الخاصة بدور معين بشكل سريع في ظله.

ولم يكن من غير المألوف حينئذ أن تجد إنسانا يأخذ دورا في الصباح كي يمثله ليلا، ويقرأه، صباحا ، كما يقرأه عند ظهوره، ليلا، على خشبة المسرح، ويحدث هذا بالنسبة لكل مشهد، ويثبت هذا الممثل، على نحو آلي، في ذاكرته، ذلك الشكل الخاص بالدور المكتوب ، ونفس شكل الكتابة باليد، ونفس الموضع الخاص لكل حديث على الورقة، ونفس التتابع الخاص بالكلمات والأشخاص وكل تلك التفاصيل التي قد تظهر أمام العين الخاصة بالممثل وهكذا فإنه قد يكتسب الكلمات ولكنه لا يكتسب الاحساس الخاص بها دائما، حيث إنه قد لا يكون لديه الوقت الكافي للتفكير في السياق، وفي بعض الحالات ، خاصة إذا

أعطيت تلميحة أو إماءة خاطئة فإنها قد تخرج هذا الدارس بعيدا عن المسار وتقلب النظام الخاص بالمسرحية كله رأسا على عقب.

لقد عرفت شخصيا العديد من هذه الحوادث المثيرة للسخرية التي حدثت نتيجة المغامرات الفاشلة. وفي أيامي الأولى كان علي أن أقوم بالكثير من هذه الدراسات السريعة وهذا الحشو، وعقب بدايتي تمثيل بعض الأدوار الرئيسية مباشرة درست ومثلت ستة أدوار طويلة في أسبوع واحد، وقد كنت على ألفة كاملة بدورين اثنين منها فقط. وذات مرة أخذت دور «سيرجون فالستاف» في الثانية عشرة ظهرا وقمت بأداء الدور على نحو تام ليلا. ولست في حاجة لأن أقول لك إنني لم أكن قادرا على إدراك المعنى الخاص بالشخصية في ظل مثل تلك الظروف. وإحدى النتائج المترتبة على مثل هذه الدراسات المتعجلة هو أن الكلمات الخاصة بالدور لم تكن لتبقى بعد ذلك أو يحتفظ في الذاكرة ويبدو أنها تتلاشى من الذاكرة بالسرعة نفسها التي يتم اكتسابها بها».

درس انطونز - بيترسون Antons peterson وسمايث Smyth (١٩٨٧) «ذاكرة الذخيرة» Repetory memory أو ذاكرة الرصيد الدرامي من خلال مقارنتهما بين الخبراء (الممثلين الكبار الراسخين) والممثلين المبتدئين (واستخدمت عينة من طلاب علم النفس كعينة مماثلة في السن والنوع). وتمت المقارنات بين الممثلين الكبار والمبتدئين فيما يتعلق بالاستراتيجيات التي يستخدمها كل منهم في الاستظهار أو الحفظ «عن ظهر قلب» لمقطوعات لفظية طويلة.

وقد تم تصوير هؤلاء المفحوصين على أشرطة فيديو أثناء قيامهم بتسميع المقطوعات النثرية بصوت مرتفع من أجل حفظها عن ظهر قلب في الذاكرة، وقد وجد هذان الباحثان أن كلمات مفتاحية key words معينة، عادة ما تكون موجودة في بدايات الجمل والفقرات والعبارات الطويلة هي التي يتم التدريب على نحو متكرر، كما لو كانت تستخدم كعلامات بارزة لتحديد القطع الصغيرة Chunks القابلة للتعامل معها بنجاح، ورغم أن هذا الميل للتركيز على كلمات معينة - لاستخدامها بعد ذلك كهاديات للاستعادة أو التذكر - كان واضحا لدى أفراد المجموعتين من الممثلين الكبار والمبتدئين، على حد سواء، فإنه كان موجودا على نحو ملحوظ أكثر لدى الخبراء أو الكبار، مقارنة بالصغار أو المبتدئين. وقد كان هؤلاء الممثلون الخبراء أيضا أكثر ميلا لتركيز جهودهم ومن خلال نوع من الاختبار الذاتي والذي يتم من أجل اكتشاف ما اذا كانت قطعة ما قد تم تذكرها على نحو مناسب أم لا . وقد لوحظ أنهم يومئون برؤوسهم وأيديهم أو أقدامهم بطريقة معينة كما لو كانوا يضعون علامات معينة على الايقاع الخاص بحفظهم للنصوص.

ويمكننا أن نفترض أنه بسبب تلك الفروق في مثل هذه الاستراتيجيات أظهر الخبراء حفظا أسرع لتلك المقطوعات مقارنة بالممثلين المبتدئين.

تمكن البحوث، التي من هذا القبيل ، علماء النفس من إعطاء المؤدين عددا من التلميحات أو الاشارات الضمنية الخاصة حول كيفية قيامهم بحفظ المادة في الذاكرة حرفيا بشكل أكثر كفاءة ومن هذه التلميحات ما يلي:

١ - التقطيع chunking أو التجزئة. فبعد القراءة أو الاستماع للعمل ككل للوصول الى انطباع ما كلي حوله - يماثل الانطباع الذي سيتلقاه به الجمهور - ينبغي تقطيع المادة الخاصة بالعمل الى وحدات قابلة للتعامل معها، وينبغي أن تشتمل كل وحدة على هدف فرعي يتم الوصول إليه خلال عملية الحفظ أو التعلم لهذه الوحدة.

في البداية ستكون هذه (القطع) خاصة بجملة واحدة، أو بكوبليه أو مقطع غنائي، أوبجملة موسيقية طويلة وينبغي أيضا أن يكون لها معنى معين ، يتسم بالتماسك أو مكتملا في ذاته.

٢ - تجميع القطع grouping the thunks : فعندما يتم التمكن من حفظ هذه القطع الجزئية على نحو تام ينبغي تجميعها معا في أقسام أكبر ، كذلك القسم الخاص بالدخول الأول الى المسرح وحتى الخروج الأول منه مثلا، وذلك المقطع الأول من أغنية أو المقطع الأول (القسم الأول) من عمل موسيقي ، وبعد أن يتم انجاز هذا على نحو ناجح ينبغي أن تتقدم عملية التجميع نحو الحجم التالي الأكبر من الوحدات ، مثلا، الفصل الأول اللحن الأول، أو الأغنية الأولى ، أو الحركة الأولى، وهكذا حتى يتم التمكن من العمل الكلي الكامل.

٣ - الاختبار الذاتي Self -testing في كل مرحلة ، وبدءا من مجموعة القطع الأولى ، ينبغي اختبار الذاكرة من خلال إجبار المرء لنفسه على تكرار ترديده لهذه القطع، دون النظر الى النص أو الاستماع للموسيقى. وتقوم هذه العملية بتشخيص أو تحديد مناطق الصعوبات الخاصة، ، بحيث يمكن للتكرارات التالية أن تركز عليها بشكل أكثر كفاءة وهي أيضا توفر ذلك الوقت الضائع الذي ينفق في تعلم جوانب أو أدوار أصبحت معروفة فعلا للممثل. وتخدم هذه العملية أيضا في ترسيخ آثار التعلم في الذاكرة على نحو أكثر عمقا، كما أنها تمنح طمأنينة للممثل بأن هناك تقدما قد أنجز في حفظه للدور (وهذا يمثل نوعا من المردود والتدعيم الخاص). ومن أجل المعاونة في هذه العملية، يقوم بعض الممثلين بتجهيز أشرطة تسجيل يسجلون عليها الدور الذي يتعين عليهم تمثيله ويتركون مسافات خالية فيه بشكل كاف كي يدخلوا عليها كلمات الأدوار الخاصة بهم، ويمكن أن تستخدم مثل هذه الأشرطة بعد ذلك مثلا، لاختبار الذاكرة حتى لو كان الممثل يقود سيارة تحتوي على جهاز تسجيل.

٤ - المباعدة بين التدريبات Spacing of practice : لا ينصح بالعمل لفترة طويلة، فهذا ينجم عنه الانهاك والارتباك أو التشويش . وهذا ليس مجرد مسألة متعلقة بالاستثمار غير الناجح للوقت أو الطاقة فقط،ولكنه يمكن أن يكون أيضا محدثا للضغط أو الاجهاد النفسي. فلا يستطيع معظم الناس أن يركزوا في تعلمهم بشكل كفء أكثر من ٣٠ أو ٤٠ دقيقة على نحو متصل . وبدلا من أن يجبر الممثلون أو غيرهم أنفسهم على التنفيذ للعمل والاستمرار فيه أو حشوه في العقل بشكل قاس لا يرحم، من الأفضل لهم أن يتمشوا قليلا في الحديقة أو أن يفعلوا شيئا آخر ، أو أن يكتفوا بالراحة فقط. إن هذه الفترات الفاصلة من الراحة ليست وقتا ضائعا، وذلك لأن ترسيخ المادة في الذاكرة يحدث خلال فترات الراحة هذه، حتى عندما نكون نائمين . وفي حقيقة الأمر فإن الحصول على الكمية الكافية التي نحتاجها من النوم (سبع أو ثماني ساعات على نحو منتظم بالنسبة لمعظم الناس) ربما كان هو الشيء الذي يفوق غيره من الأشياء أهمية، سواء بالنسبة للحفظ أو بالنسبة للأداء النهائي.

ويعتقد الآن أن إحدى الوظائف المهمة للأحلام هي أنها تقوم بتخزين الخبرات اليومية (أو النهارية) في مواضع معينة في المخ، وهي مواضع ذات تداعيات أو ترابطات كافية فيما بينها ، بحيث يمكن استعادة هذه الخبرات بشكل مناسب عندما تكون مطلوبة خلال اليقظة.

٥ - التعلم داخل سياق Learn within context : بقدر ما تكون المادة قابلة للتدريب عليها، بقدر ما ينبغي أن يتم تعلمها أو حفظها داخل السياق الكلي الخاص بالأداء النهائي. أي أن يتم هذا على خشبة المسرح الفعلية (أو في مكان ما يحاكي أو يماثل هذه الخشبة بقدر الامكان) وبالمهمات نفسها أو الملحقات المسرحية Props [١٢] والأزياء نفسها، ومع الزملاء أنفسهم من المؤدين، ومن خلال الأدوات الموسيقية نفسها، والأجهزة الصوتية وغير ذلك من الجوانب، فالكلمات الخاصة بالدور يتم تذكرها على نحو أفضل من خلال علاقتها بالحركات والمواضع على خشبة المسرح، وكذلك في ضوء المشاهد المسرحية المختلفة. وفي الحقيقة فإن أية هاديات متشابهة ستكون مفيدة تماما . ولعل هذا هو السبب الذي يجعل المخرج المتمرس يقوم بوضع الخطوط الكبرى للحركات أولا . ولا نتوقع أن يتم حفظ الأدوار عن ظهر قلب قبل أن يحدث هذا التخطيط للحركة.

يكون من الأيسر عليك الى حد كبير أن تحفظ كلمات دورك بمجرد أن تعرف موضعك على خشبة المسرح. وأن تعرف أيضا ما ينبغي عليك وما ينبغي على الممثلين الآخرين القيام به عندما يتم النطق بهذه الكلمات. وبالشكل نفسه من العمل الفعال يكون الاختبار الذاتي الذي يقوم به الممثل مع نفسه أكثر دقة عندما يتجرد من الارتباط بأي سياق خاص، وهكذا فإن الممثل أو المغني الذي يريد أن يتأكد من أنه قد أحكم قبضته على المادة التي يتعلمها قد يتجول خلال هذه المادة ويديرها في رأسه في الليلة الخاصة بالأداء ، وذلك حتى يكون - فقط - متأكدا من حدوث هذا التمكن لديه.

٦ - الاعتماد على الحالة State - dependence : من الحقائق المثيرة للاهتمام حول التعلم أننا نتذكر الأشياء أفضل عندما نكون في الحالة البيوكيميائية والانفعالية نفسها التي كنا عليها عندما اكتسبنا هذه الأشياء أو تعلمناها أول مرة (Goodwin et al, 1959).

وهذه الحالة هي حالة خاصة من حالات أثر السياق، فإذا كنت مثلا قد سمعت نكتة بينما كنت تحتسي شيئا مع أصدقائك في مكان ما، ستكون هناك فرصة أفضل لتذكر هذه النكتة، عندما تكون في حالة مماثلة من الاسترخاء . وعلى الشاكلة نفسها ، فإن المادة التي يتعلمها المرء وهو في حالة من الهدوء والرزانة يعاد انتاجها على نحو أفضل عندما يكون المرء في حالة من الهدوء والرزانة. وهكذا فما لم يكن مفترضا أن يقوم المؤدي بالتمثيل وهو في حالة من السكر ، فإن التدريبات ينبغي أن تتم في حالة من الهدوء والرزانة (أو الاعتدال).

إن الأثر الخاص بالاعتماد على الحالة ينطبق على تشكيلة واسعة من المخدرات ، سواء كانت هذه المخدرات ترويحية recreational أو طبية ويستخدم هذا الأثر الخاص للحالة أيضا للتأثير على المزاج (Bower, 1981).

إن الأشياء التي نتعلمها ونحن سعداء يتم تذكرها أفضل عندما نكون في الحالة نفسها من السعادة، والأشياء التي تعلمناها خلال حالة من الاكتئاب يتم تذكرها أفضل عندما نشعر بالابتئاس . قد يكون هذا الأثر صغيرا، لكنه ذو أهمية جديرة بالاعتبار ، وقد يكون من المفيد بالنسبة للمؤدين أن يعرفوا بعض المعلومات عنه.

٧ - التعلم الزائد Overlearning : فيما وراء النقطة التي تستطيع عندها أن تسترجع المادة التي تعلمتها من خلال جهد مترو وواع، هناك مستوى ما من مستويات الذاكرة يشبه عملية إعادة تشغيل أسطوانة (أو شريط) أوتوماتيكي، فمعظم الناس يعرفون الصلاة الربانية [١٣] وقسم الولاء للدولة The ford's prayer الى الحد الذي يستطيعون عنده أن يقولوهما (أو يكتبوهما) بسرعة وسهولة دون حاجة الى اعمال التفكير حولهما.

ويمر عازفو البيانو بخبرة مماثلة عندما يكونون قد عزفوا مقطوعة ما مرات عديدة الى درجة أن أصابعهم تبدو وكأنها تعرف طريقها بسهولة ويسر الى لوحة المفاتيح. قد لا يكون هذا بالضرورة صالحا للاحساس الأكثر فنية بالأداء الخاص بعمل ما. لكن التعلم الزائد قد يكون مفيدا إذا كان

هناك أي نوع من المشقة الانفعالية أو الضغط يتوقع حدوثه خلال الأداء (مثلا خلال القيام بتجربة للأداء Audition (١٤) أو القيام بعمل مذاع بالصوت والصورة). إن الشريط الأوتوماتيكي Automatic Tape هو دون شك أقل عرضة للتأثر بالخوف أو التشتت مقارنة بالأداء الذي يحكمه الوعي أو الشعور.

٨ – منهج المواضع المكانية The method of the loci : من الأدوات المساعدة المفيدة للذاكرة التي يمكن للمؤدين أن يستفيدوا منها ما يسمى بمنهج المواضع المكانية. ويرجع تاريخ هذه الأداة الى الخطيب الروماني «شيشرون» الذي كان يتذكر النقاط الأساسية من خطبته من خلال التجول عبر موضع جغرافي معين كحجرة ما مثلا ، وذلك من خلال عين عقله his mind's eye أو خياله، متابعا خلال ذلك مسارا محددا كان قد وضع أشياء معينة يمكن أن تخدم أو تعيد كهاديات في تذكره وقد وضعت هذه الأشياء من خلال نظام ثابت معين.

في أيامنا هذه يستخدم المتحدثون عبارات مثل «في المقام الأول» التي تعكس استخداما ضمنيا لهذا المنهج . وحيث إن الممثلين والمغنين يكونون قادرين على الحركة الطبيعية حول خشبة المسرح فإن هذا المنهج هو منهج فعال على نحو خاص. فمثلا قد يتم التعبير عن العاطفة المتطرفة بشكل خاص عند الجانب الأيسر من الخشبة وتعقبها حركة عبور الى الجانب الأيمن عندما يرد القول حول كتابة خطاب معين مثلا. وقد توضع نحلة متخيلة An imaginary bee عند مقدمة المسرح كي تذكر بالقول «أكون أو لا أكون» to bee or not to bee وهكذا، لكن القصور الوحيد الخاص بهذا الأسلوب قد يكون متعلقا بمدى البراعة المتوافرة للمؤدي.

٩ – فن تقوية الذاكرة Mnemonics: عندما يكون من الضروري حفظ قائمة من البنود التي تحتويها بنية لا تتسم بالمنطقية بدرجة كبيرة، قد يكون من المفيد أن نبتكر مذكرا شخصيا personal prompter (أو أداة شخصية للتذكرة) من نوع معين.

وهناك العديد من حيل تقوية الذاكرة الشهيرة التي يستخدمها أطفال المدارس لتذكر أشياء كالجدول الدوري في الكيمياء مثلا.. لكن المؤدين عليهم أن يطوروا فنون تقوية الذاكرة الخاصة بما يتفق مع حاجتهم الخاصة. فمثلا نحن نجد أن أغنية «هناك مكان ما لنا» there's a place for us المأخوذة من «قصة الحي الغربي» West side story (١٥) تنتهي بالكلمات التالية : بطريقة ما، في زمان ما، في مكان ما Somehow, someday, somewhere ، وحيث إنه ليس هناك منطق خاص لهذا التسلسل قد يكون من المفيد أن تفكر في التحية الشائعة في ولاية تكساس Texas greeting وهي "Howday"وتعطي هذه التحية البندين الأولين في الترتيب (How and day) بينما تترك البند الثالث where في الموضع الأخير ومهما كان ما تبدو عليه حيل التلاعب اللفظي هذه من عدم براعة في البداية، فإنها قد تزودنا بعناصر للتذكر تتسم بأنها طويلة الأمد والبقاء.

الهوامش :

* فصل من كتاب صدر عن دار جيسيكا كنجزلي، لندن، ١٩٩٤.

١ – ما بين القوسين إضافة من عندنا وذلك لأنه بعد عدد قليل جدا من السنوات ستصبح هذه الاشارة خاصة بالقرن العشرين وليس بالقرن التاسع عشر. (المترجم).

٢ – يسمى هذا التعبير في البلاغة بالارداف الخلفي Oxymoron ، وحيث تجتمع في الجملة الواحدة أو التعبير لفظتان متناقضتان كقولك : «اليأس الجميل» أو «الخراب المبهج» .... الخ (المترجم).

٣ – شخصية المرابي اليهودي في مسرحية «تاجر البندقية» لشكسبير، (المترجم).

٤ – محلل نفسي مشهور من أتباع فرويد وكاتب سيرة فرويد الذاتية (المترجم).

٥ – تكوين رد الفعل ، يشير هذا المصطلح في التحليل النفسي الى العملية التي يتم من خلالها التحكم في المشاعر والدوافع غير المقبولة (كالكراهية مثلا) وتحويلها الى أنماط سلوكية مختلفة أو مناقضة لها تماما (كالحب مثلا) والعكس صحيح أيضا. (المترجم).

٦ – الاشارة هنا الى الشخصيات الرئيسية في أوبرا «مدام بترفلاي» من تأليف بوتشيني التي مثلت لأول مرة في ميلانو بايطاليا عام ١٩٠٤. (المترجم).

٧ – رواية شهيرة للانجليزية إميلي برونتي (١٨١٦ – ١٨٥٥) ظهرت هذه الرواية عام ١٨٤٧ (المترجم)

٨ – إضاءة صادرة من العواكس الضوئية المثبتة في الحافة الأمامية لخشبة التمثيل. وعادة ما تكون من تلك العواكس موضوعة في خط مواز لخط الستارة الامامية ومختفية عن أنظار المتفرجين (ابراهيم حمادة ١٩٨٥).

٩ – (أ) لفظ يطلق على الألحان الغنائية الأوبرالية وأيضا على ألحان «الأوراتوريو» (الدراما الدينية الغنائية دون تمثيل) في القرن الثامن عشر. يؤديها عادة كبار المغنين والمغنيات المنفردين. (ب) لفظ يطلق على المقطوعات الغنائية أو اللحن الغنائي لكلمات ملحنة. والآريا على نوعين :١ – الكبيرة ؛ مؤلف كامل لصوت غنائي واحد مع غناء حر أو بدونه مع الانتقال لمقامات مختلفة ويستخدم هذا النوع في الاوبرات. ٢ – آريا صغيرة أو أغنية بسيطة كالرومانس والبالاد.. إلخ (بيومي، ١٩٩٢).

١٠ – الذخيرة أو الرصيد الدرامي مجموعة المسرحيات التي سبق أن قدمتها الفرقة المسرحية ويمكن أن تؤدى بعضها عندما يتطلب الأمر ذلك. والفرقة ذات الرصيد الدرامي هي التي لا تضطر الى عرض مسرحيات جديدة باستمرار (حمادة، ١٩٨٥).

١١ – الاشارة هنا الى الذاكرة الفوتوغرافية التي تقوم بالحفظ والاستدعاء الفوتوغرافي أو طبق الأصل للمادة التي يتم تعلمها أو التدريب عليها (المترجم).

١٢ – الملحقات المسرحية أو المكملات تشتمل على الملحقات اليدوية Hand props التي يستخدمها الممثل كالمنديل والكتب ... الخ وملحقات المنظر set props وهي أشياء ثابتة فوق المسرح مثل مطفأة السجائر، ثم ملحقات التزيين كالصور المعلقة والستائر.. الخ (حمادة. ١٩٨٥).

١٣ – والتي تبدأ في المسيحية بالقول (أبانا الذي في السموات) .. الخ (المترجم).

١٤ – تجربة الأداء تجربة يخضع لها المغني أو الممثل أو الموسيقي لتقدير مدى براعة أدائه. (المترجم).

١٥ – قصة الحي الغربي ، فيلم موسيقي أنتج عام ١٩٩١ وأخرجه «روبرت وايز» و«جيروم روبنز» يقوم في جوهره على رؤية عصرية موسيقية تجمع بين الغناء والرقص والباليه لأحداث مسرحية شكسبير الشهيرة «روميو وجولييت» ، لكن الأحداث تدور هنا في مانهاتن وبين البيض والسود وقد حصل الفيلم على عشر جوائز أوسكار (المترجم).



سينما

أنور القوادري : فيلم جمال عبدالناصر طموحي الكبير

حاورته في القاهرة
صفاء كنج *



أنور القوادري مع بطل الفيلم خالد الصاوي

أكثر من ٢٧ عاما مرت على وفاة جمال عبدالناصر أكبر زعيم عرفه التاريخ الحديث للوطن العربي والشرق الأوسط، دون أن يجرؤ أحد على تناول هذه الشخصية التي أثارت الكثير من الجدل في الوطن العربي والخارج، كيف ذلك وهو الذي كان بحنكته قادرا على الامساك بزمام الأمور، وبعظمته وهيبته على جمع شمل العرب، والذي مع وفاته - التي جاءت بعد يوم واحد من المصالحة بين الملك حسين وياسر عرفات بعد أحداث أيلول الأسود الدامية التي قامت على خلفية موافقة عبدالناصر على «مبادرة روجرز» التي تقوم على أساس قرار ٢٤٢ والاعتراف بدولة اسرائيل - أغلقت ملفات كثيرة كان أي حديث عنه يعني اعادة نبشها . فهل كانت كل هذه السنوات كافية لاعادة تناول شخصية عبدالناصر تناولا موضوعيا عن إثارة الحساسيات.

هذا ما يحاول أن يفعله المخرج السوري أنور القوادري الذي تصدى لهذا الموضوع ليكون أول عمل سينمائي عربي يقدمه بعد ستة أفلام أنتجها في الغرب وواحد من انتاج مشترك عربي - بريطاني، وكما هو متوقع، لم تكن خالية من المتاعب منذ أن كان الفيلم لا يزال على الورق وقبل أن يشاهد النور. عن هذه العقبات والاشكاليات كان لنا معه هذا الحوار.

نزوى . قررت اللجنة الثقافية في مجلس الشعب المصري الأحد (٨ شباط / فبراير) لعب دور الرقيب ومشاهدة النسخة قبل النهائية من فيلم «جمال عبدالناصر» الذي أقرت الرقابة المصرية السيناريو الخاص به قبل بدء تصويره منذ عام تقريبا، فما الذي يقف وراء مثل هذا القرار غير المسبوق.

أنور القوادري · وراء ذلك اشكاليات كثيرة واتهامات وشائعات لا أساس لها. القرار اتخذ بعد قيام نائب في مجلس الشعب المصري يدعى شوقي النجار برفع طلب أحاطة الى اللجنة الثقافية في المجلس يشير فيه الى الاتهامات التي وجهت الى الفيلم على خلفية ما نشر في الصحف المصرية، كمثل اتهام الفيلم بالاساءة الى عبدالناصر، وبالتالي الى تاريخ مصر، وانني تلقيت تمويلا مشبوها لانجازه وهي كما ترين ادعاءات لا أساس لها . بالأمس فقط (الاثنين ٩ شباط / فبراير) اضطررت الى تكذيب ادعاء على لسان نائبة في مجلس الشعب تدعى فايدة كامل انضمت الى النجار في اتهامها لي بتشويه صورة الزعيم المصري بادعاء أن الفيلم يتضمن مكالمة هاتفية بين عبدالناصر وبن جوريون، وهو ادعاء عار تماما من الصحة. كل ما يقدم يستند على شهادات الغير، وهي شهادات مبتورة. هناك للأسف حملة تشويه تستهدف هذا العمل لأنه يحاول تقديم رؤية موضوعية بعيدة عن التبجيل عن هذا الرجل الذي حقق انجازات كبيرة للوطن العربي.

نزوى : لكن كيف تفسر الاتهامات نفسها وما هو مصدرها ، وهل يعقل أن تلقى على عواهنها؟

القوادري : أود في البداية أن أؤكد ، أن ما دفعني الى انجاز فيلم عبدالناصر هو اعجابي بهذه الشخصية الفذة النادرة التي أثارت الكثير من الجدل. ان المشكلة تكمن في رأيي في أن الفيلم الذي يتناول حياة عبدالناصر منذ دخوله المدرسة الحربية في ١٩٣٥ وحتى وفاته في ١٩٧٠، على خلفية الصراع العربي الاسرائيلي ، ليس فيلما تبجيليا . فهو فيلم يختلف مثلا عن «ناصر ٥٦» الذي أنتجه التليفزيون المصري عام ١٩٩٦. انه فيلم عن عبدالناصر الزعيم والقائد، في قمة مجده وقوته وعبدالناصر الانسان فيما فيه من ضعف، في الوقت نفسه هذا الموضوع، اضافة الى كون الفيلم يفتح ملفات كثيرة هو الذي أثار كل هذه الحساسيات وجعله عرضة لوابل من الاتهامات لا أساس لها

نزوى : لكنك تواجه بلا شك خصما قويا متمثلا في ابنة عبدالناصر الدكتورة هدى التي تدخلت لدى الرقابة المصرية لحذف مشاهد عدة من الفيلم قالت انها تشوه صورة والدها، اضافة الى برلنتي عبدالحميد، أرملة المشير عبدالحكيم عامر، الذي توفي مسموما في ١٤ أيلول/سبتمبر ١٩٦٧.

القوادري : هدى عبدالناصر وبرلنتي عبدالحميد ارادتا الحظر على المصادر التي استندت إليها، وفرض رقابة على السيناريو وعندما رفضت اتهمتاني بأني أتلقى

★ كاتبة من لبنان

تمويلا مشبوها وأقوم بالدعاية للاسرائيليين. هدى عبدالناصر وصلت الى حد تهديدي باستخدام نفوذها لمنعي من عرض الفيلم في مصر. والسبب، كما أوضحت سابقا، هو اعتراضها أساسا على تقديم فيلم روائي عن عبدالناصر، فيلم يثير جدلا وتساؤلات ويحاول أن يحسم بعض الأمور، كما يتضمن اجتهادات مبنية على روايات معاصري عبدالناصر، من مؤيديه وخصومه. لكن اعتراض هدى عبدالناصر هو للأسف اعتراض على القشور.

نزوى : هدى عبدالناصر ترفض اجراء أي مقابلات صحفية تتمحور حول الفيلم في الوقت الحالي، لكن الصحف المصرية نقلت عنها اعتراضها على مشاهد تقول انها مخالفة لسياق حياة والدها، كمثل موقفه من اليهودية، واصابته بالسكري، وما هي قصة البيجاما بالمناسبة؟

القوادري: هدى عبدالناصر اعترضت على مشهد يظهر فيه عبدالناصر بالبيجاما. المشهد يدور ليلا عندما ينهض من سريره وينزل الى الصالون بسبب قلقه وانشغاله بصفقة الأسلحة السوفييتية التي ستصله عن طريق تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٥٥، فهل يعقل أن ينهض من سريره ليرتدي بذلته الرسمية في منتصف الليل. اعترضت ايضا على قولي في الفيلم أن عبدالناصر كان يعاني من السكري بعد فشل مشروع الوحدة مع سوريا في ١٩٦١، معتبرة أن ذلك يعني ابراز نقطة ضعف عنده.

اما مسألة موقفه من اليهود فهي أكثر ما استفز الدكتورة هدى عبدالناصر التي طلبت حذف مشهد لقائه بالضابط اليهودي يروهام كوهين عام ١٩٤٨ عندما كان الجيش المصري محاصرا في الفالوجة وقول كوهين، الذي أكد أنه احتفظ بذكرى جيدة عن عبدالناصر فيما بعد، ان «ناصر لا يكره اليهود لكنه ضد الصهيونية». هدى وعديد غيرها طالبوا بحذف هذه المشاهد لأنهم لا يريدون إثارة أي تأويلات حول موقف عبدالناصر من اليهود.

نزوى : لكن ما وجه اعتراض برلنتي عبدالحميد التي وجهت الاتهام الأقسى إليك؟

القوادري: الغريب والمضحك في الأمر أن تتفق برلنتي عبدالحميد وهدى عبدالناصر معا علي، وهذا يؤكد لي أنني على حق، كونهما تقفان على طرفي نقيض. إن القضية بالنسبة لبرلنتي عبدالحميد هي قصة تصفية حساب، برلنتي اعترضت على الفيلم برمته واتهمتني بأني تلقيت أموالا مشبوهة دون أن تقدم أي تفسير أو دليل على ما تقول، وأنا أعتقد أن أكثر ما أثارها هو تبني الفيلم وجهة النظر الرسمية التي تقول إن المشير انتحر وهذا يخالف ما تقوله هي في مذكراتها التي تؤكد أن المشير قتل، وكذلك على اظهار خلافات عبدالناصر مع المشير واعتراضه على زواجه منها كونها ممثلة.

نزوى : قلت إن الفيلم يحاول حسم بعض الأمور المهمة، ذكرت منها موقفه من اليهودية وعلاقته بالمشير عامر، فهل تعتقد أن هذا الموقف هو الذي أثار كل هذه الاتهامات والا تخاف ان يثير جدلا ويلقى في وجهك تهما جديدة بعد صدوره ان صدر سالما من مقص الرقيب؟

القوادري: أنا لست خائفا من الجدل وكنت أتوقعه. فأنا لا أنكر أن الفيلم استفزازي، انه فيلم يستفز كل الأطراف لأنه يعيد فتح ملفات قديمة يريد كثيرون غلقها. لكن وان كنت لا أدعي أني أحطت بكامل شخصية عبدالناصر الا أني أحاول حسم أمور عدة أبرزها موقفه من اليهود، وعلاقته بالمشير، وعلاقته بالقضية الفلسطينية وبالتالي رؤيته للسلام في المنطقة، وقضية اغتياله في ١٩٥٤.

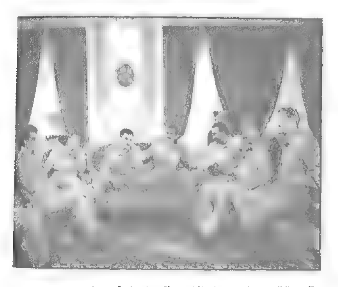
نزوى : لماذا يقلقك ابراز موقف عبدالناصر من اليهود؟

القوادري: انه موضوع أردت أن أحسمه نظرا للدعاية التي نشرت في الغرب والتي استهدفت تشويه عبدالناصر باتهامه بالعداء للسامية عندما بدأ نجمه يسطع في المنطقة قبيل ١٩٥٦. كان الغرب يطلق على عبدالناصر اسم «هتلر» في وقت كانت لاتزال فيه محرقة اليهود ماثلة في الأذهان. وزير الخارجية البريطاني انطوني ايدن اطلق عليه اسم «هتلر النيل» (هتلر أوف ذا نايل) واتهمه بمعاداة السامية، ليس ايدن وحده، بل الاعلام الغربي كله، حتى يعملوا الرأي العام على كرهه. لكن عبدالناصر لم يكن معاديا لليهود، عبدالناصر استقبل كتابا يهود امريكيين وأوروبيين في مصر والدكتورة هدى عبدالناصر نشرت كتابا تضمن صورا عن هذه اللقاءات التي تمت في أوج الصراع في ١٩٦٥. هذا الموضوع أثار اعتراض كثيرين على الفيلم، لاعتقادهم بأنه يظهر عبدالناصر متعاطفا مع اليهود، لكن الفيلم يظهر عبدالناصر شخصا مسلما لا يكره اليهود ويتعامل مع اليهودية كديانة سماوية، لكنه يحارب الصهيونية. وهذا موضوع من المهم حسمه بالنسبة للرأي العام العالمي.

نزوى : تحدثت ايضا عن حادث اغتيال عبدالناصر وصراعه مع الاخوان المسلمين؟

القوادري: أجل، الموضوع الثاني الذي يحسمه الفيلم هو محاولة اغتيال عبدالناصر في ساحة المنشية في ١٩٥٤. هناك عدة أقاويل تقول إن الحادثة كانت تمثيلية مدبرة، لكن الفيلم يؤكد أن جماعة الاخوان كانوا يريدون السلطة وأرادوا اغتيال عبدالناصر، وان الحادثة لم تكن مدبرة وانما تمت فعلا. وهو أمر مهم جدا اذ أن الحادث ساهم في سطوع نجم عبدالناصر وتثبيت زعامته في مصر.

نزوى : الموضوع الأول موضوع يتعلق بالرأي العام العالمي والثاني بالرأي العام المصري لكن الموضوع الثالث على ما اعتقد اكثر الموضوعات وعورة في الفيلم، ألا وهو



موقف عبدالناصر من السلام مع اسرائيل وموافقته على مبادرة روجرز.

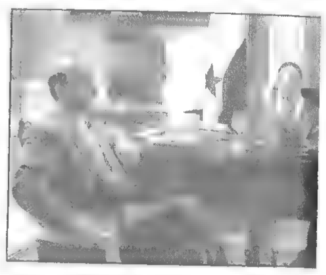
القوادري: دعيني قبل الخوض في الموضوع أعرج مجددا على قضية المشير عامر، لأني أعتبرها من القضايا الاساسية التي حسمها الفيلم أيضا كونها لاتزال تثير جدلا. في العام الماضي طلب شقيق المشير الفريق حسن عامر اعادة فتح ملف القضية لكنه سرعان ما أقفل. الفيلم يؤكد أن المشير انتحر ولم يقتل على خلفية أنه لم يكن من الممكن لعبدالناصر أن يقتل صديق عمره مهما كانت الخلافات بينهما والمشير الذي كان قائدا للقوات المسلحة قرر الانتحار بسبب هزيمة ١٩٦٧.

القضية الأخيرة هي القضية الفلسطينية وهي محور الفيلم، وعملية السلام. القضية الفلسطينية كانت قضية عبدالناصر، وفي القضية مشهد مهم لعبدالناصر مع عبداللطيف البغدادي، عضو مجلس قيادة الثورة، يشرح له أنه قبل مشروع روجرز (شباط / فبراير ١٩٧٠) كخطوة تكتيكية لبناء حائط الصواريخ الذي عبرت بفضله القوات المصرية قناة السويس في ١٩٧٣. قبول عبدالناصر للمشروع جعله يبدو وكأنه يتخلى عن الفلسطينيين. لكن عبدالناصر كان يحتاج لوقف اطلاق النار لأن الاسرائيليين كانوا يدمرون كل ما كان يبنيه. الفيلم هنا يؤكد أن عبدالناصر كان دائما

مع اقامة سلام عادل وشامل، ويبرز كيف رفض بعد ستة أشهر من نكسة ١٩٦٧ عرضا اسرائيليا لاعادة سيناء اليه، لأنه كان يعرف أن سيناء ستعود، لكن إعادة الأراضي العربية المحتلة أمر صعب. عبدالناصر كان اذن رجل سلام لكنه أراد سلاما عادلا وشاملا واعادة الأراضي العربية قبل المصرية.

نزوى : موافقته اذن لم تكن تكتيكية ، وهو بذلك وافق على قرار ٢٤٢ الذي قام عليه مشروع روجرز والذي يعني الاعتراف باسرائيل وهو الذي فجر أحداث الأردن على خلفية سياسية وعلى خلفية الضغط على العرب؟

القوادري . الجانب العسكري كان مهما جدا بالنسبة لعبدالناصر، كان مطلوبا منه وقفا لاطلاق النار يتيح بناء حائط الصواريخ. وقرار ٢٤٢ الذي وافق عليه عبدالناصر يقول انسحاب اسرائيل من الأراضي العربية المحتلة. عبدالناصر كان الوحيد الذي يمسك العصا من الوسط، وهو قال للفلسطينيين : أنا وافقت لكن أنتم رفضتم ، وسنراه يقول لعرفات في الفيلم : أنا وافقت لأني احتاج الى ثلاثة شهور يا أبوعمار من أجل أن أبني حائط الصواريخ . والواقع أن ذلك ما كان سيتحقق لو لم يقم بذلك، الاسرائيليون ضربوا بحر البقر، ونجع حمادي، ضربوا في العمق المصري، وهم كانوا يدركون هدف عبدالناصر، والفيلم يؤكد ذلك على لسان موشيه دايان



عندما يقول إنهم لم يتركوا فرصة له لتحقيق أي مكاسب على القناة. لذلك فإن مبادرة روجرز لقيت معارضة كبيرة في إسرائيل. لكن ارادة عبدالناصر وصلابته جعلته في النهاية يحقق هدفه ويمهد لعبور ١٩٧٣.

نزوى : المعروف ان موافقة عبدالناصر على مشروع روجرز شكلت منعطفا في موقفه بعد لاءات الخرطوم في ١٩٦٧؟

القوادري : البعض يعتبر ذلك بداية لعملية السلام. لكن المهم التاكيد أن عبدالناصر لم يستسلم اطلاقا، هو صاحب مقولة «ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة»، وهو الرافض لأي استسلام ، والمطالب بسلام عادل وشامل ، لأنه لم يكن يريد مزيدا من اراقة الدماء. ويجب الا ننسى أن عبدالناصر كان بعد ١٩٦٧ قائدا فذا تمكن من جمع شمل العرب، حتى انه صحح خلافاته مع الملك فيصل نتيجة حرب اليمن (١٩٦٢)، واستخرج اللاءات الثلاث،وكان أساسا لادخال سلاح البترول في المعركة القادمة.

نزوى : أرى أن تبرير او تفسير موقف عبدالناصر من السلام يحتل حيزا رئيسيا في الفيلم؟

القوادري أفضل أن أقول أن القضية الفلسطينية تشكل خطا رئيسيا من خطوط الفيلم لأنها كانت قضية عبدالناصر كما قلت، اضافة الى الوحدة العربية، وعدم الانحياز، وثورة ١٩٥٢ ، وانهاء الاحتلال البريطاني ، واخراج الاستعمار من مصر والمنطقة العربية. مشروع روجرز يحتل حيزا مهما لعلاقته بأحداث أيلول الأسود، التي تدخل لانهائها واقرار المصالحة بين عرفات والملك حسين قبل وفاته بيوم واحد. الخط الثاني يركز على اتجاه عبدالناصر الى ايجاد حلول عربية للقضايا العربية وليس حلولا علمية، كما حصل في ١٩٦١ عندما تصدى لمحاولة عبدالكريم قاسم احتلال الكويت، وهي أزمة شبيهة لما حدث في ١٩٩٠.

نزوى . عدا حادث المنشية وقضية المشير عامر ، الا يتطرق الفيلم الى سياسة عبدالناصر الداخلية؟

القوادري : الفيلم لا يتطرق الى الوضع الداخلي الا في مواضع قليلة. الفيلم ليس سيرة ذاتية، انه فيلم يعرض لهذه الشخصية الجدلية من وجهة نظر خاصة، وأنا اعتبره مليئا بحقول الألغام لأنه يبحث خلف الكواليس، ان فكرته شبيهة بفكرة فيلم «جي اف كي» لاوليفر ستون.

نزوى : تقول انه يمثل وجهة نظر خاصة لكن لابد أنك استندت الى مصادر معينة في وضع السيناريو؟

القوادري : السيناريو كتبته مع السيناريست البريطاني أريك ساندرز وهو يستند الى شهادات المؤرخين الذين عاصروا عبدالناصر سواء من المؤيدين له أو المعارضين، مثل عبداللطيف البغدادي، ومحمد حسنين هيكل وانطوني ناتنج مؤلف كتاب «ناصر» الذي هاجمه الاسرائيليون واتهموه بأنه صديق العرب، والفرنسي جان لا كاتور، وأمين هويدي، وعبدالرحمن الرافعي، والفريق فوزي وعبدالله امام، ومصادر أخرى.

نزوى . قلت لي ان المونتاج اصبح في مراحله الاخيرة، فهل لنا بفكرة عن جهة تمويل الفيلم وكلفته؟

القوادري : الفيلم من انتاج شركة «البطريق للانتاج» وهي شركة مصرية يملكها عادل الليبي ومحمود حميدة، أما كلفته فبلغت ٥ ملايين جنيه (٥ر١ مليون دولار) وهي ميزانية كبيرة قياسا بالافلام المصرية، ووجود ممثلين أجانب في الفيلم هو الذي رفع ميزانيته اضافة الى تكليف البريطاني سيمون بارك بوضع الموسيقى التصويرية واعداد الميكساج والطبع في بريطانيا.

نزوى . علمت أنك تستعد للمشاركة بالفيلم في مهرجان كان؟

القوادري : أنا آمل الانتهاء من المونتاج في الموعد المحدد حتى أتمكن من ارسال نسخة من الفيلم الى لجنة اختيار الأفلام في المهرجان قبل نهاية شباط/ فبراير.وآمل أن يشارك الفيلم في هذا المهرجان. ونحن نعد لعرضه لأول مرة في مصر في تموز/يوليو المقبل قبل عرضه في باقي الدول العربية والعالم.

نزوى : هل ستشارك بالفيلم ممثلا عن سوريا أم عن مصر؟

القوادري . الفيلم سيمثل مصر، فهو مصري الانتاج وان كانت أبعاده تتخطى الحدود الوطنية وحتى الاقليمية، انه فيلم تتداخل فيه عناصر كثيرة، وأنا سعيت لأن يكون شاملا ومتعدد الأقطاب رغم تمحوره حول عبدالناصر . فأنا حاولت أن أعيد وضع عبدالناصر في إطار موضوعي عربي واقليمي وعالمي.

نزوى هناك تساؤلات كثيرة برزت حول اعتمادك في الفيلم على وجوه جديدة أفلا تعتبر ذلك مجازفة؟

القوادري : صحيح أنني أعتمد على وجوه جديدة، لكن ذلك تم بعد وقت طويل من البحث. وأنا لم أتردد في تغيير أي ممثل عندما كنت أجد بديلا أفضل. الكاتب والممثل المسرحي خالد الصاوي الذي يقوم بدور عبدالناصر ، هو وجه سينمائي جديد، لكني لا أعتبر اختياره مجازفة لا بل اعتبره اكتشافا مذهلا، لأنه في رأيي أفضل من كان يمكن أن يلعب هذا الدور، وهذا ينطبق على باقي الممثلين مثل هشام سليم في دور عبدالحكيم عامر، وعبلة كامل في دور تحية زوجة عبدالناصر، وجميل راتب في دور

محمد نجيب» أول رئيس للجمهورية بعد الثورة، وطلعت زين في دور أنور السادات. كنت حريصا كما ترين على تنويع خياراتي فاخترت بشار اسماعيل من سوريا للعب دور ياسر عرفات، وابراهيم الصلال من الكويت للعب دور أمير الكويت صباح سالم الصباح، ووليد القوتلي للعب دور شكري القوتلي. أما الشخصيات الأجنبية فاسندتها الى ممثلين أجانب أبرزهم بيتر بيريل، وجون اتريوري، وجورجينا هيل وستيوارت رينر في أدوار ديفيد بن جوريون، وموشيه دايان وانطوني ايدن وزوجته

نزوى : هل لنا أن ندع الفيلم قليلا للحديث عن موضوع أشمل، هو رؤيتك للسينما العربية بشكل عام؟

القوادري : الحقيقة أنا متفائل بمستقبل السينما العربية لاسيما بوجود مخرجين شبان مثل أسامة فوزي الذي أخرج «عفاريت الأسفلت» ويعد حاليا فيلما عالي المستوى هو «جنة الشياطين» ،ومجدي أحمد علي الذي أخرج «يا دنيا يا غرامي» ورضوان الكاشف (ليه يا بنفسج ، وعرق البلح) في مصر ، وفي سوريا محمد ملص، وريمون بطرس ، وفي تونس نوري بوزيد.

هناك انطلاقة جدية ضمن كم الافلام التجارية وأنا لست ضد الأفلام التجارية ، لكني ضد تقديم فيلم ذي مستوى فني ضعيف. أنا ضد السلق الذي دمر السينما المصرية وسبب لها أزمة ، وضد الاهمال التقني للصوت والصورة الذي دفع الممثلين للاتجاه الى التليفزيون . مرحلة الثمانينات وظاهرة أفلام المقاولات المعدة للاستهلاك من قبل الحرفيين في مصر وأسواق الخليج سخرت السينما لانتاج أفلام الفيديو، ما أدى الى اهمال انتاج أفلام للشاشة الكبيرة. لذلك فالجيل الشاب مهمته صعبة، وما يدعو الى التفاؤل أن الجمهور بدأ يعود الى السينما العربية مع السينما الجادة والمثال نجاح «يا دنيا يا غرامي» و«عفاريت الأسفلت» . ومع عدم نسيان يوسف شاهين ، أتمنى عودة مخرجين جديين مثل محمد خان، وداوود عبدالسيد، هناك شركات جديدة تأسست ودم جديد، وأنا متفائل ان شاء الله.

نزوى : شهدنا خلال الأشهر الأخيرة ظاهرة غريبة تمثلت في تحقيق فيلم «اسماعيلية رايح جاي» لضياء عبدالكريم نجاحا كبيرا كادت السينما المصرية تنساه، فرغم تدني المستوى الفني للفيلم ، لا يزال يعرض ويحقق ايرادات منذ ستة أشهر ، فكيف تفسر ذلك؟

القوادري : هذه الظاهرة ليست جديدة وهي موجودة في الغرب، هناك أفلام سخيفة لارنولد شوارزينجر حققت ايرادات مهولة، وأفلام جيدة تفشل «اسماعيلية رايح جاي» يشكل حالة خاصة. الفيلم نجح بفضل أغنية «كمننا» (كلمة مبتكرة لا تعني شيئا لكنها ترمز الى امتلاك السيارة والفيلا والمرأة الجميلة). الاغنية كانت دعاية ناجحة للفيلم، ونجاح أي فيلم يعتمد كثيرا على الدعاية والتسويق،وهذا جزء من العملية كلها.

نزوى : لكن الفيلم تجاوز «المصير» ليوسف شاهين وبتعبير آخر «أزاحه» عندما عرضا في الوقت نفسه الصيف الماضي؟

القوادري : هو تجاوز فيلم «المصير» لأنه موجه الى طبقة الحرفيين الذين ذكرتهم، إن الجمهور المصري يعتبر يوسف شاهين «خواجه» (تعبير مصري يطلق على الأجانب) ويعتبر أفلامه صعبة، الطبقات الشعبية لا تفهم أفلامه ، لكننا لا نستطيع أن نقول إن الفيلم لم يحقق نجاحا.

نزوى : هل يعني هذا ان على المخرجين ان ينزلوا الى مستوى فهم الجمهور أم انه يفترض بهم أن يرتقوا بذوقه؟

القوادري : هنا دخلت المعادلة الصعبة ، المخرج حسن الامام مثلا حقق ذلك في فيلم «خلي بالك من زوزو» ، لا نستطيع أن نقول إن هذا الفيلم كان تافها، كان أعلى فنيا بكثير من «اسماعيلية رايح جاي»، وكان تجاريا وحقق نجاحا كبيرا. كريم ضياء الدين بنفسه قال انه كان لم يكن يتوقع كل هذا النجاح لفيلمه، وهذا لن يحدث مرة ثانية، وليس مقياسا. فيلم «جمال عبدالناصر» هو محك مهم جدا في هذا المجال، لأنه يتوجه الى جمهور واسع، انه موجه الى غير المثقفين الذين يشكلون أكثر من ٨٠ في المئة من جمهور السينما، كما يقدم مستوى فنيا عاليا، ويطرح قضايا جادة. أتمنى أن أكون حققت المعادلة الصعبة من خلاله لأني أخاطب جميع الفئات، المثقفين وغير المثقفين ، من يطلب تسلية سيجد فيه حدوتة، كما يقول المصريون ومن يريد فتح ملفات كبيرة للنقاش سيجد غايته.

هذه المعادلة تفتقدها السينما العربية وأتمنى أن يبقى المخرجون الجدد عينهم على شباك التذاكر عندما يفكرون بالقضايا الجدية، الفيلم التجاري ليس عيبا، لأن السينما مكلفة، ويجب أن يحقق الفيلم أرباحا. لكن كما قلت إنها معادلة صعبة تمكنوا من تحقيقها في هوليوود وفي أوروبا، والنجاح التجاري ليس ذما، مع الحفاظ على مستوى فني عال. أما أن ننتج أفلاما لفئة تمثل ٢ أو ٣ في المئة من الجمهور فإن هذا يعني الفشل التام.

نزوى : ان هاجس النجاح التجاري دفع كثيرين أخيرا الى الاتجاه الى سينما الحركة على طريقة الأفلام الغربية؟

القوادري . تقليد أفلام الغرب، يحتاج الى امكانيات هائلة ، من الخطأ محاولة تقليد الأفلام الامريكية التي تصرف لها ميزانيات ضخمة ، طرق هذا الباب خطأ، ويمكن تعويضه بعنصر التشويق ، لكي يصبح الموضوع أو الفكرة هي البطل وليس الحركة. الأفلام الامريكية موضوعها ليس البطل وانما الحركة. فيلما «عيش الغراب» (نور الشريف) و«الرجل الثالث» (أحمد زكي) فشلا تجاريا وفنيا لانهما حاولا تقليد الطريقة الامريكية . الافلام الامريكية متوافرة فكيف تنافسها وهي متوافرة للجمهور.

نزوى : لكن هذه الأفلام اعتمدت بشكل كبير على العنصر الوطني، كما في «عيش الغراب» ومنع اسرائيل من الاستيلاء على «البلوتونيوم» وفي «الرجل الثالث» الذي يروي قصة بطل من حرب أكتوبر، وفيلم نادية الجندي الأخير «٤٨ ساعة في اسرائيل» وعادل امام «رسالة الى الوالي» الذي يوجه من خلاله رسالة مباشرة الى الرئيس المصري يحذره من العدو الذي يتربص بالوطن.

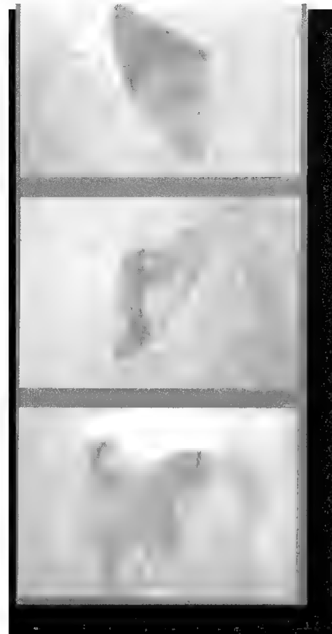
القوادري : أجل العنصر الوطني يلعب دورا مهما في السينما المصرية لجذب الجمهور لاسيما من الشباب. لكن نادية الجندي لها جمهورها، ووجودها في الفيلم يشكل ضمانة لتغطي تكاليفه ، وان كان يؤخذ عليه تدني مستواه الفني. والأمر نفسه ينطبق على عادل امام كنجم شباك. ويجب ألا نظلم عادل امام فهو قدم أفلاما عالجت قضايا جدية مثل «الارهاب والكباب»، في «رسالة الى الوالي» القضية ضائعة بسبب المعالجة الفنية الضعيفة ، لبسيوني عثمان، الذي كتب أيضا «٤٨ ساعة في اسرائيل» (الفيلمان من اخراج نادر جلال، وهما حققا أعلى الايرادات خلال عرضهما في أيام عيد الفطر الثلاثة)

نزوى : عودة الى «جمال عبدالناصر» هل تستطيع ان تلخص ما يشكله هذا الفيلم بالنسبة لك؟

القوادري : انه يشكل أول انطلاقة عربية ـ عالمية بعد سبعة أفلام انتجتها في بريطانيا منذ تخرجي في الاكاديمية البريطانية للسينما عام ١٩٧٨ . والفيلم قمة طموحي ، كان حلما كبيرا عشته منذ أكثر من عشر سنوات، ووضعت فيه كل طاقتي ليظهر في صورة متميزة.

نبذة عن أنور القوادري:

ولد أنور القوادري في دمشق في العام ١٩٥٢ ، انهى دراسته الثانوية في مدرسة سوق الغرب في لبنان سنة ١٩٧٠ . ثم سافر الى لندن حيث درس فن الاخراج في الأكاديمية المركزية للعلوم السينمائية والدرامية وتخرج في ١٩٧٨ حيث فاز فيلمه الأول «بولينا» بجائزة مهرجان شيكاغو السينمائي.
أخرج القوادري بعدها ستة أفلام هي «طوف وذ ستارز» (حب مع الابراج) عام ١٩٨٠ ، و«ويتنج روم» (غرفة الانتظار) عام ١٩٨١ الذي يتحدث عن الحرب الباردة في ١٩٨٣ ، و«كلوديا» المأخوذ من فيلم «موعد على العشاء» لمحمد خان في ١٩٨٥ ، و«امباير ستيت» عام ١٩٨٧ ، و«اوت أوف تايم» (خارج الزمن) في عام ١٩٩٠، وهو عضو الاكاديمية البريطانية للسينما ، وعضو نقابة السينمائيين البريطانيين ونقابة المخرجين البريطانية ، ونقابة الفنانين السوريين.



الليـــل

مقـاربة من الداخـل

محمـد أمين الحسـن*

– إن الشيء الجميل متعة للعين في مختلف الظروف.

يقول الكسـاندرا ستروك صـاحب تعبير «الفيلم ـ القلـم» سوف يحرر الفيلم نفسه بـالتدريج من طغيان الحكاية المباشرة للقصة ليصبح أداة كتابة في طواعية اللغة المكتوبة ومرونتها.

لماذا السـينما؟

– فطرنا جميعا على الاستجابة للعمل الفني لكن يعوزنا أحيانا أن نتدرب على الكيفية [١].

عادة تحيط بـالفيلم حياة ثقافية بجـوانبها المتعددة لتعميق الاستقبال إذكاء للـوعي بالسينما كونها تقليدا للحيـاة ولإعطائها تأثيراتها القصوى:

– كلما ازددنا وعيا ازددنا اكتمالاً.

فليست وظيفـة السينما أن تزودنا بمعرفـة عن العالم الذي نعيش فيه فحسب، وإنما خلـق القيم التي نحيا بها أيضا. حيث يتحول المشتهى إلى فسـحة زمنية نعيشها أثنـاء التلقي تعويضا عما نفتقده من أجل إغناء الداخل. إذ ثمـة لقاء حميم ما بين المتفرج والفيلم حتى لو كانت القاعة مظلمة!

إننا في متابعة الأفـلام كذا المعارض الفنية نقوم إضافة للمتعة واتساع الأفق بتدريب الذاكرة البصريـة على مستوى رفيع من

* كاتب من سوريا.

التـذوق وصولا الى ثقـافة سمعيـة ــ بصرية أنضـج سيما والقراءة السينمائية في بلدنا بـدائية . هذا إذا أحسنت التعبير ولم أقل كلمة أبشع». [٢]

فـالفـن دلالات ذات صلة بـالمعـاش. إنـه من النـاحيـة الوجدانية ــ أكثر تعبيرا عن الحقيقة من الواقـع . لكن يبقى أن نسعى الى فـك رموز هذه اللـوحة الفسيفسائيـة / البنية الفيلمية غير الاعتيـادية لــ «ليل» محمـد ملص ممـا يتطلب دراســة وبحثـا دائبين وصولا الى إضـاءة بعـض الجوانـب الدلالية للفيلم إذ لا مناص من التأويل.

– إن الفـن لا يمنحـك ذاتـه إلا بالجهـد والمثـابـرة. ولا يمكنك القبض عليه ـ بعض الأحيان ـ أبدا. من هنا مشروعية حضور العرض لأكثر من مرة.

ولأن عمل المستمتع مرتبط بعمل الفنان وليس العكس، فلا يحق لنا مطالبة المخرج بـالسهولة أو التبسيط مما يعني تقييد حـريته الابداعية خـاصة والفن في عصرنـا يسير نـحو تقنيات أعقـد وأمداء قصـوى من التجريـب، فإلى متـى نظل نعتقد أن على الفيلم إعطاء نفسه من المرة الأولى؟

يرى أندريه بازان في كتابه ما هي السينما«أننا لو عرفنا كيف يقول الفيلم ما يريده لاستطعنا أن نفهم رسالته».

الليـل فـي «الليـل»:

ليلا يجري الاحتفـال بتولي الديكتـاتور مقاليـد السلطة تحت وابل الشهب النارية، الاستعـراض العسكري ومظاهر البهرجـة فالمفرقعـات في جنح الظلام نشـاهد أطلال مـدينة القنيطرة : «في البـدء كان السكـون. وكان الليـل قد سجـى، وكان القمر». [٣] ثم ليلا يأتي أبطال الـ ٣٦ للالتحاق بثورة القسام. وفي الليل بينما ابن العشي الأكبر «أبـوحامد» نيام في مستودع أبيه تجري حوادث دخـول قوات فرنسا الحرة الى سورية عام واحد وأربعين وفي الوقت ذاته ـ لاحظوا التزامن في دلالته وعبارة أبي حامد:

– ياسلام هلّـق تفسر المنام –

تتـم سرقـة الليرات الـذهبيــة ويهرب الســارق ليتهـم الأبرياء . كأن المطلوب هو الاتهام فحسب حتى يظل الجميع موضـع الشبهة أبدا. ربما كـي يسهل قيـادهم ساعـة يشاء القدر الى مـخفر «الجندرما» كما قـاد العشي عائلته بصغيرها وكبيرها ثم صهره «علي الله» بعد ذلك:

– «أنا بفرجيك . أني ما بكون العشي إذا ما خليتك تتفتخ بالحبوس». [٤]

ليل يتجاوز معناه الى دلالة أعمـق تحيط بحياتنا الى حد جعل أحد النقـاد يصف الفيلم بالكـابوس ـ الحلم أو الـواقـع الكابوس [٥].



فرغم ظهـور القمر مكتملا في السماء مع إشـارة البداية لكن الليـل شوهـد أعم حيث فـرض سلطته حتـى على القمر الذي بدا نقطة تائهة في بحر من الظلمة.

من هـزيمة الى هـزيمة نسبة المنـاظر الليليـة تطغى على النهاريـة مما ينعطف في اندغـام مع العنوان ليعطي انطباعا واقعيا عن سورية تلك الفترة فحتى المناظر النهاريـة توحي بليل الـوطن الجاثـم على صدره. انتبهـوا الى منظر الـلاجئة وهي ترضـع ابنها على الرصيف. بالـرغم من الهرج والمرج حولها دون أن تكترث بالانقلاب أو بيانه الأول. فماذا يعنيها من ذلك إذا كان ما يحصل لا علاقة له بفلسطين؟

ولعل محمد ملص يجعل لليل عيونا كي نرى من خلالها التاريـخ ومنعكساته على واقعنا الـراهن وبالتـالي مستقبلنا. إنه يشير لنـا بطرف خفي الى مسببات النكبـة والهزائم التي لحقت بنا. فهذه القدرية ـ الاتكاء على السماء حد الاستسلام الكامل ـ موغلة في العمق بدءا من الاسم «علي الله» المسمى به الابن أيضا. ثم التواكل المطلق على الظروف «إن ينصركم ....» قـدما الى الخروج للقتـال عام ستـة وثلاثين بحماس ثـوري ساذج وهنـا يتهكم المخـرج بسخريتـه المبطنة فها هو أحد الثـوار كأنـه ذاهـب في نزهـة يحمـل ابنـه على كتفيه ليكـرر الصـغير سؤاله كل حين : «يابي مطولين لنصل لفلسطين؟».

مثلما «الفزعـة» حسب التعبير الدارج: كل واحـد يشيل بارودتـه ويمشي. ثم زواج البطـل من ابنـة العشي صدفـة أو لنقـل قسمة ونصيبـا كما يسمونـه. بعد ذلـك الانضمام الى جيش الانقاذ ١٩٤٨ دون تخطيـط مسبق والسؤال الجارح هنا وقـد اعتمدنا في حيـاتنا المعـاشة على الشعارات النـارية والحماسة العفوية دون عمل منضبط :

– مازلنا فوضويين بعد.. فمتى ينتهي ليلنا ياترى؟

يتمتع «الليل» بمسحة تسجيلية في عنايته بالتفاصيل ـ المطبخ مثلا ـ ويمكننا من هذه الناحية البحث في حميمية العلاقة مع المكان المطروح لجعله ذاكرة حقيقية للمكان.

بجلال تقف الصورة الشاعرية والكلمة الايحاء ـ الرمز والمعنى المتداخل ما بين المشاهد فقد نفهم مشهدا بحد ذاته مع صعوبة بعض المشاهد التي يمتزج فيها الواقع بالحلم أو الواقع بالواقع المشتهى. لكن كي نفهم ليل محمد ملص نحتاج كما تؤكد هيلين قيصر في «أمريكا روبرت ألتمان» أن نكون مشاهدين مشاركين لا نكتفي بفعل المشاهدة إنما نرتقي معه وبه الى وعي أعمق بما نشاهد ونسمع الى تذوق ارفع لجمالية مبهرة قد تلعب أحيانا دور المشوش على الفكرة السينمائية إذ أن جمالية المناظر بسبب من ظلامية الواقع ــ وهي سلاح ذو حدين ـ أساءت الى الانطباع لدى المشاهد فصفعة الجندي صاحب القبعة الحمراء للطفل الصغير «على الله» لم توح بالقسوة بل راح الطفل يضحك من حركات الجندي الاستعراضية. حتى لطمة العشي لابنته وصال يوم زفافها ما أدخل في روعنا الاحساس بالتألم على الوضع وربما ارتسم شبح ابتسامة على وجوهنا من «كاركتر» العشي. فهل يريد المخرج بنا هذا المضحك المبكي أو المبكي المضحك؟ لعله قصد الى ذلك من خلال فيلمه بالاجمال أن نضحك ونحن منهزمون لتكشف لنا شمس الحقيقة خيباتنا فنبكي بحرقة؟

هاهو الابن يسأل اباه : إن أحضر البرتقال لأمه من يافا؟ فيضحك «على الله» ـ وشر البلية ما يضحك ــ إدراكا بحسه العفوي ونقائه أبعاد المهزلة وحجمها.

إضاءة :

في ذاكرة الوطن عبر تفاصيل المكان والزمان كأنما يريد بعث الروح بأكوام الحجارة بعدما خلف العدو الصهيوني المدينة مدمرة تماما يعيد ملص بناء القنيطرة في إعلان صوت ـ مرئي عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب [٦].

لقد هجر «على الله» بلدتـّه ذات يوم من عام ٣٦ ميمما صوب الوطن السليب لينضم مع مجموعة المجاهدين الى ثورة القسام. فاستوقفته النوافير الكثيرة كما في حماة مدينته التي جاء منها. لكنه رجع منكسرا، إذ نراه حافيا في وضع مزر يستنشق عبق المدينة لتستقر به الحال متزوجا ابنة العشي. جرب العودة ثانية الى فلسطين مع جيش الانقاذ كي يحضر لزوجته وصال البرتقال من يافا. بيد أنه يهزم فيرجع محملا بروح ذلك المجاهد العتيد ومعبأ بالمثل كأنما قادته التجربة النضالية ــ وهو أمي بسيط ــ الى النضج والحدس الصائب. رغم اعتقاد البعض بأن المخرج أسقط وعيه على بطله الذي يتلقى ـ بعد ذلك ـ الاهانة تلو الاهانة وهو المثقل بالكرامة فيقضي كمدا في جامع الشركسي ليعيش الابن «على الله» موت ابيه المشتهى وارثا عنه الأحلام والذل.

«كانت ، كلما رويت لها قصتي هذه عن موت أبي، تنظر إلي بغرابة وحيرة. فتكتم الكلام وتخفض ناظريها . ثم تلوك قناعات الذاكرة والخيال.

كنت أحس شوكة السؤال في حلقي. تقول لي لقد مضى أربعون عاما يا ابني. وأقول لها بابتسامة ماكرة: عشرون عاما يا أمي»

ها هو الاب، عابرا نهر اليرموك وعلى البعد فلسطين، يحمل ابنه الصغير ليلقنه قسم الجهاد:

«ربي أعني على أن أقاوم وهني وأغالب عظيم همي. وساعدني على أن أرى دربي».

يرى جريرسون في كتابه السينما التسجيلية «أن أول مهمة للناقد أن يكون بمثابة جهاز للارشاد الى عالم الخلق الفني، يسجل مظاهر الالهام أو القصور التي تبرز في هذه الأعمال وينبه الناس اليها لأن ذلك ينمي قدرتهم على الاختيار».

ولأن السينما عند ملص لغة أحلام، لها رموزها يتخذ فيها كل عنصر وظيفته، كل حركة دلالاتها، وكل ايقاع معناه. سينما لا علاقة لها بسائد يقوم على السرد المباشر بتسلسل بعيدة عن الانماط الدرامية المعتادة كي يذكرنا بمدارس الفن الحديث. كونها شكلا من أشكال الاحتفاء بالحياة إذكاء لها. وهي بحث عن الصورة أيا كانت فردوسا أو جحيما مطلقا لتتلامس أثناء العرض مع الروح إفصاحا عنها أو تعويضا عن المشتهى:

«هبطنا الى الأرض. وهبط ضوء النهار القاسي. كانت الرؤيا تتوهج في روحنا. وكنت أتوق لرؤية أبي كي أقول له:

ـ رأيت فلسطين.»

المستقبل للقنيطرة :

«إنها معبر نحو فلسطين». «كما هي خاصرة سورية» لم تنسحب اسرائيل من مدينة القنيطرة الا بعدما خلفتها انقاضا وركام حجارة مكدسة. فالسؤال الذي يطرح نفسه: لماذا هذا الحقد وهذه الوحشية الهمجية؟

ينطلق الفيلم من مقولة المستقبل للقنيطرة ـ عاصمة الجولان كما تعلم ـ ولعل التنوع السكاني ، الوحدة ضمن الاختلاف. فثمة شهيد شركسي سقط في سبيل فلسطين وهناك بائع الاسطوانات اللبناني. هذه امرأة فرنسية

استقرت مع زوجها طبيب الاسنان. هذا أرمني وذاك صاحب حانوت تركي.

وفي إحالة الى التاريخ بعيداً عن فن السينما نقرأ:

«يضم الجولان سكانا سوريين ولكن من أصول عرقية مختلفة: عرب ، تركمان شراكسة، أكراد وأرمن هذا عدا التعدد في العقائد الدينية» [٧]

إذن فالمقولة مؤكدة مرتين : الأولى في تاريخ المدينة الذي حمل سمات التنوع والتسامح ما بين الطوائف والجنسيات المتعددة والمرة الثانية في هذه النبوءة المستشرفة من الغد:

– إنه التعدد مصدر إغناء وإثراء فالمستقبل فعلا لهذا الوعي المتحضر الذي يؤمن بالمواطنية لجميع أبناء هذا البلد على اختلاف جنسياتهم أو طوائفهم وانتماءاتهم الفكرية.

«فهذه البقعة من أرض سورية بوتقة ذابت فيها المجموعات العرقية حيث لا نلمس أثرا لاي تنافس عرقي، وإن اندماج السكان في المحيط الذي يعيشون فيه جعل من الصعوبة على الغريب أن يميز بسهولة الفروق بين مجموعات السكان»[٨].

وهو ما شكل شوكة في حلق اسرائيل جعلها تقدم على عملها البربري قبيل انسحابها من المدينة الشهيدة.

أما من وجهة نظر العشي فالمستقبل لها أيضا إذ سيأتي جنود وراء جنود وتبقى أعماله مزدهرة على الدوام . لكن السؤال هنا : أن لماذا لم يغادر «علي الله» المدينة رغم الظلم الواقع عليه أم لعله اقتنع هو الآخر بأن المستقبل للقنيطرة فعلا؟ وهذه قناعة ثورية حيث سيظل تاريخ النضال متواصلا والكفاح مستمرا الى الابد ما عاش الانسان فما أقرب القنيطرة من فلسطين.

الموت من الصمت:

«عوض طول حياتنا يا هربانين من ظلم. علي الله (مكملا): يا اما رايحين نواجه ظلم ويتابع مجاهد آخر: المهم ما يبقى ظلم».

يبدأ الفيلم بالاهداء التالي : «الى الذين ضحوا بصمت وقضوا بصمت». — إنه مكرس للذين قاتلوا من أجل فلسطين.وماتوا من الصمت.

ليفرض الصمت حضوره الجليل منذ اللحظات الأولى للمشاهدة فالموسيقى التصويرية توجد معالجة موسيقية فحسب – هي ارتعاش الطبيعة أو صدى النفوس المتعبة من ضخامة الأحمال وعبء الأحلام المجهضة، فالأم الكبيرة تموت قهرا أمام المخفر بعد رحلة الاذلال وهي توصي ابنتها وصال:

– «خبري جوزك حاجتوا شنشطة وثورات خارج هالبلاد.»

والحلاق عوض يحاول احراق نفسه بعدما انسحبت الجيوش العربية من فلسطين وعاد خائبا الى بيته تثقله مرارة الهزيمة :

– «طاب الموت بعدك يا فلسطين».

بينما يموت البطل علي الله كمدا نتيجة الهزائم المتوالية وخسارة الكرامة – كتزه الأعلى ليهبط الحمام من أعلى جامع الشركسي في إيماءة للانطلاق بعد الأسر . كأن الغياب حضور. فالموت حياة مرتجاة تاركا لابنه ساعة الجيب كي تذكره دائما بالشيء الأغلى في الحياة — الأرخص عندنا – الا وهو «الوقت»:

«كنت أحس بالثقة والقوة . فدفعت باب المسجد وطار الحمام.»

ومن هنا بدا الايقاع بطيئا لأنها سيرورة الزمن عندنا بعيدا عن تحويل الهزيمة الى انتصار كما اعتدنا ما أجمله على الله اليافع وهو يطل – في لقطة أخاذة — متأملا من نافذة الحاضر الى عمق تاريخه الماضي وتاريخ الوطن بالمقابل في تساؤل حزين:

– ترى من كان هذا تاريخه كيف يكون مصيره غدا؟

بحثا في الذاكرة الشخصية ذاكرة الوطن ثمة حنين لحياة آمنة تسودها سيادة القانون اذ ليس بالامكان تحرير فلسطين عن طريق ضغط حرية الفرد وتقييد وعيه مما يعني تحلل الكرامة وتبدد الاحلام النبيلة.

ثمة تفاصيل ضرورية . تأملوا النوافذ المحطمة في كل مكان من البيت الى الثكنة العسكرية فالمسجد في إحالة لنافذة الوطن. وتفاصيل أخرى في الفيلم ذلك لأن ذاكرة المواطن مزدحمة حد التخمة. فكيف إذا عملت أكثر من ذاكرة في آن معا. ذاكرة الأم المعاشة ، ذاكرة الابن المشتهاة ، وذاكرة المدينة المحكية. وكيف اذا كان التاريخ أوسع من السياق التاريخي المعتاد؟

«وحين امتد الصمت ولم يرجع أبي علا صوت صراصير الليل وعواء الكلاب».

المرأة في الليل :

كأنها ضميرنا المتحفز أبدا فهذه أم وصال تسأل زوجها وقد دعاها كي تستعد للفرح:

«خير إنشا الله يا رجال . خلصت الحرب؟ طلعوا الافرنسيين؟»

ويجيبها العشي مستهزئا : «ولي عليكي شو غشيمة. لقيت الكبيرة عريس وبدنا نكتب الكتاب».

وها هي ترفض دخول المخفر بما يعنيه من اذلال لكرامتها بل عندما يطفح بها الكيل تقرر الاستقالة من الحياة نهائيا على أن تدخل المهانة بقدميها:

«كانت أمي متيبسة في أرضها. وصتني باخواتي. وحلفت يمين بالعظيم ما بتدوس أرض المخفر لو بدها تموت. سبحان الله . كانت هي أول وآخر مرة بتقول فيها لا».

هي ذي وصال في نبوءتها المعجزة حول مصير زوجها أن يحبس في الجامع لمحاولته كشف الحقيقة تعبر عن هذا المعنى أيضا. فهذه الأم بدورها القائد حتى في لاوعينا تتحدث الى «علي الله» الاب عن حلمها ذاك رغم انصرافه عنها في سبيل الوصول الى دار تمنحه الامان أولا. لكن «علي الله» طفلهما الغض سمع الحكاية ووعاها جيدا ليصوغها فيما بعد ــ وقد شب عن الطوق رؤيا مشتهاة لموت أبيه ، علما بأنه شاهد والده يسقط في جامع الشركسي بلا حراك. لقد عاد ليلتها وقد أصبح وهو ابن سبع ــ رجل البيت كما يقال فجأة . عاد الى أمه محملا بعبء المسؤولية طالبا منها أن توقظه باكرا لأن لديه عملا ينجزه . بيد أنها حين تسأله ــ وقلبها متوجس ــ بحنان:

ــ «وشوهالشغل؟»

يجيب بثقة :«هادا سر».

ترخي وصال ــ في شهادة معلنة ــ المنديل الأسود على وجهها مرتين أمام مهزلة الاحتفال بتولي العسكر لمقاليد الحكم مع «المارش» العسكري وإطلاق الشهب النارية والمفرقعات الأولى مع بدء الفيلم والثانية حين انتهائه ولعلها تغض الطرف عن البشاعة المرتكبة بحق الوطن في جريمة الانقلاب ضد الحياة المدنية. وفي المرة الثانية يسدل «علي الله» على وجهها أمام سينما الدنيا في إعلان موجز من جديد كأن رائحة الجريمة فواحة بعد.

وها هي زوجة عوض التي نراها طوال الوقت متلفعة بالأسود لا نشاهد إلا كفيها . أما الآن فقد انتصبت الدشمة الاسرائيلية عاليا فوق التل المطل على مدينة القنيطرة باستحكام تكشف عن مؤخرتها لتفضح بعريها. عرينا جميعا . اذ يصرخ عوض : لقد افتضحنا.

أجل يا أصدقاء وآن لنا أن نشاهد عرينا الأكبر بوضوح. فالأرض هي العرض كما يقول المثل عندنا.

الخروج من «الفوتوغراف»:

في لقاء الذات مع ذاتها صراعا ضد النسيان أو حنينا الى ما مضى عبر توليف التداعيات فالرؤى والاحلام ماضية أو مستقبلية ثم استهلالها كالسيف من الغمد لتتحسس الذات السالفة ذاتها من خلال الوجود الراهن تلتقي وصال الزوجة مع وصال الصبية ــ في لقطة مدهشة ــ وجها لوجه في تصالح صامت وتأمل معزز باللحظة التي تعدل الحياة كلها لأنها تختزن الحياة:

«استلقت على الأرض وغفت لحظتها ملتصقة ببلاط نظيف ومهشم انداحت الابتسامة العذبة عنها . ثم نهضت ليتناهى حفيف ملابسها الخافت وملمس قدميها الجميلتين على البلاط الأبيض البارد!»

هاهما الشخصيتان الماضيتان مستقدمتان من الطفولة والحاضرة الآن تتجالسان لتتلامسا بعد برهة في فسحة ما فوق الحلم:

ــ ترى هل التقى أحد منا عمره ذات يوم أو استحضره ليستدرك طفولته قبل الفوات الحتمي؟

كذلك هو الحال مع شخصية الرئيس شكري القوتلي ينزل من سيارته أمام الكتلة العسكرية مقلقا سبات البطون المنتفخة ــ على حدود الجبهة في القنيطرة ليتفقد الأحوال لكنه يبقى جالسا في سيارته ناظرا الى نفسه في ابتسامة ساخرة لتتلامس الشخصيتان معا حيث الحقيقة في الوجدان والأخرى في الواقع تأكيدا لشهادة الشخصية على ذاتها فنحن شهود ــ أيا كانت الظروف أو بغض الطرف عنها ــ على تصرفاتنا أمام محكمة الضمير.

يقول المخرج:

ــ لقد استخرجته من نفسه ليلعب دوره ثم يعود بعد ذلك الى ذاته [٩] وفي تجربة لها علاقة بالممثل وليس مزاحا تلاحظ الأدوار المركبة لعدد من الممثلين في الفيلم: رياض شحرور في دور العشي ومرافق زعيم الكتلة الوطنية أيضا. هذان الدوران متزامنان معا في ذات الوقت فهل نقبل هذا ككشف لشخصية هذا الانتهازي الذي يسير مع مصلحته أينما تكون فهو مع الفرنسيين يقدم لهم وجباته كذلك للمساجين وهو مع الكتلة الوطنية ملازم لعاصم بك ثم مع المخفر ودرك الجندرما.

كذلك رفيق سبيعي في دور صاحب حانوت تركي ثم ثائر مع المجاهدين ١٩٣٦ وبعد ذلك في دور الرئيس شكري القوتلي: قد ندرك المغزى في المثال الأول فالملاك صاحب القدرة المالية ظل للسلطة السياسية دوما لكن المخرج يلعب مع مشاهديه لعبة البيضة والحجر بهذه الأدوار المركبة للممثل الواحد إنه يبرز مهاراته العالية هنا وقدرته على اسقاط مقولاته الفكرية بطريقة سينمائية لاسيما وقد بدأ طالب فلسفة في جامعة دمشق. بيد أن ذلك لم يمنع بلبلة

ذهن المشاهد وصولا الى صعوبة التأويل لدلالات أبعد وإن يكن فثمة صعوبة للاحاطة بها دون توضيح مباشر.

التوثيق عبر الصورة:

«تستخدم تقنية التصوير الفوتوغرافي لاعطاء بعد أقرب الى التوثيق لكنه ليس توثيقا تسجيليا فالصورة الشمسية أقرب الى القصيدة».

ها هو عوض القادم ثائرا من حماة يطلب من الشاب على الله أن يصورهم للتاريخ: «أي يرحم بيك صورنا» إلا أن عوضا يقدم كاميرته لنا نحن المشاهدين كأننا المعنيون بحفظ صور هؤلاء المجاهدين في ذاكرتنا الجماعية الى الأبد. وقد استخدم ملص هذه التقنية مع صوت الكاميرا اليدوية لحظة أخذ اللقطة عدة مرات بفيلمه وفي منعطفات هامة للغاية:

- قدوم المجاهدين الى مدينة القنيطرة الذين هم أبطال فيلمه الأول أحلام المدينة وقد أتوا ليلا ومع قدومهم ينهمر المطر غزيرا من السماء.

- ثوار الـ ٤٨ مع جيش الانقاذ الذين يحضرون نهارا كيف لا وهم أبطال نجوم النهار؟ ولكن ليصورهم الآن مصور محترف بآلة تصوير كبيرة بينما يحمل أحدهم كاميرته الشخصية ليصورنا متلبسين شهودا على التاريخ في عصرنا الحاضر.

وتلتقط الصور بعد ذلك في مواقف تستدعي حفظها في أرشيف ألبومنا الدماغي فلا ننساها أبدا:

الاهانة الأولى لعلى الله الأب مقيدا بالسلاسل في طريقه الى السجن بتهمة ملفقة من حمية العشي . وعندئذ تبدأ الطاحونة بالدوران وقد وقف الابن في مركزها . ثمة دلالة تعبيرية عميقة لهذه اللقطة فالابن من هذه اللحظة سيكون في مركز الأحداث وأي مركز . طاحونة هوائية تدور بلا توقف رغم التقاطها فوتوغرافيا. لاحظوا اللقطة: كل شيء ساكن في مكانه بلا أدنى حركة اللهم إلا هذه الناعورة حسب الفيلم التي هي طاحونة هوائية ليس إلا.

- الضابط كوليه مع جماعة الخيالة الشركس الذين انضموا الى قوات فرنسا الحرة كي تصبح سورية حليفة للديجوليين ومحالفين قبلهم.

- الرئيس القوتلي ينزل من السيارة السوداء مخلفا وراء ظهره حضوره الباسم فيها ولعلها حالة الحضور - الغياب.

- سيارة الشرطة العسكرية وقد جاءت لاذاعة البيان الأول للانقلابيين على الناس ثم بعد ذلك مع مجموعة من عناصر الهجانة - حراس البادية - بلباسهم المعروف . وهنا يدخل الفيلم في تصاعد محموم لعدد الصور الملتقطة فوتوغرافيا ليوحي بكثرة المنعطفات الحادة في تاريخ سورية الحديث مع تتالي مرحلة الانقلابات العسكرية كأني به يعلن ضرورة الأرشفة الموضوعية في سبيل المراجعة المسهبة لحوادث تلك المرحلة التي أوصلتنا الى ما نحن عليه الآن.

النصب:

أجل بالعنف وقوة السلاح طوع ذوالقرنين الدنيا من أدناها الى أقصاها تحت جبروته وسلطانه الممتد على مدى قرنين من الزمن. أمسك بقرني ذلك الثور الذي يحمل - أتعلن الخرافة - الكرة الأرضية عليهما ويقول المثل عندنا:

- اذا خانت المرأة زوجها ركبت له قرنين.

فها هو ممثل الانقلاب الأول حسني الزعيم يزيح الستار عنهما بعدما ركبهما على جبهة الوطن من خلفه ليل بهيم في حضور عسكري مدجج بالسلاح دون أي تواجد للشعب:

«كانت فرق المراسم تعزف وتدق الطبول. وفي الساحة الرئيسية كان نصب المدينة مجللا بغلالة من التول الأزرق الشفاف . مضى الزعيم الى النصب ثم شد الحبل فانفكت الغلالة الزرقاء».*

ولعل وصالا بعدما وقفت وحيدة على مقربة من المنصة حيث أزيح الستار عن القرنين — النصب رمز الغطرسة العسكرية - تستشعر الفجيعة القادمة منذ بدء الفيلم اذ تحجب قصدا وجهها حتى لا ترى الخديعة المتلفعة بالابتهاج شهبا نارية وموسيقى استعراض عسكري مع المفرقعات، كذلك نراها في النهاية مع وحيدها على الله ومازال دم الضحية — الوطن ماثلا في الصحن أمام أعيننا تشير بإسدالها الغطاء من جديد على بشاعة الجريمة المرتكبة ودناءة الانقلاب الذي فتح الباب واسعا للهزائم داخلية وخارجية.

ما بين أحلام المدينة والليل:

وإن كان يكفي ظهور القمر ليوحي بالتواصل مع فيلمه البكر إلا أن المخرج أراد ارتباطا مباشرا لكنه ظل معلقا إذ بينما جاءت عبارة «أبو النور»؟

- «ديـاب . تعا شوف القمر يا دياب . الله يذاتو مع الوحدة».

في سياقها الدرامي المطلوب أي مع انتهاء الفيلم بمظاهر

ويهارج الوحدة بين القطرين فيما الحال على ما هو عليه دون تبديل. جاء في «الليل» ملصقا بلا مغزى اللهم إلا وظيفة الربط ما بين الفيلمين على عادة المخرجين الكبار بانجاز أفلامهم وفق روابط كما سلسلة الأعمال.

فالبطل واحد قد يكون جده — وهو الذي لم نتعرف مهنته في «أحلام المدينة» عشيا كما أخبرنا «الليل» إذ يظهر رفيق سبيعي — من أدى دور الجد في الأول - يذبح خروفا ثم يسلخ جلده بعد ذلك.

في «الليل» مثلما «أحلام المدينة» ثمة هاجس بإضافة وعي مغاير كي يتسع الأفق لتبرير قراءة التاريخ مجددا. مصير فرد فوطن . مصير وطن وفرد. يبرز — عبر نشدان حرية قادمة — الجانب القمعي في تعدد مستوياته من الأسرى ممثلا بالأب — الجد العشي وأولاده الذكور الذين يأمرون وينهون طوال الوقت ثم الرسمي ممثلا بالمخفر وعناصر الجندرما وصولا الى القمع الخارجي ممثلا بقوى الاستعمار المتعددة فالجد يلحق حفيده الأصغر باليتم الذي يشبه المعتقل حيث الأسوار والكلاب . هوذا الصغير يتحدث الى أمه عن قمع المشرفين وهو «يتمرجح» بعمود البيت في حرية محجوزة هناك متاحة الآن في البيت بوجود أخيه الاكبر الذي استطاع الفرار بجلده :

—«لما سالني الاستاذ شو بدك تصير بالمستقبل قلتلو شرطي. قللي ليش؟ جاوبتو : مشان احبس جدي». (من سيناريو أحلام المدينة).

وهاهو ينهر ابنته الأرملة طوال الوقت ليضربها - على مرأى من المئذنة الشاهقة - لأنها اشترت مذياعا مثلما ينهر العشي ابنته وصالا التي ستصبح الام في فيلم «الليل» ويصفعها عند كتب كتابها حليلة لعلى الله:

«قسما بالله يلي بتمد راسها من الباب لاقطع رقبتها قطع».

مع التحفظ على الأخطاء اللغوية الكثيرة في سرد الراوي - المخرج بصوته هنالك انتقال من الذاكرة الفردية ذاكرة الطفولة عند ديب في الفيلم الأول الى الذاكرة الجمعية المتداخلة مع بعضها حيث السيرورة هنا تراكمية تراكب الأزمان والأصوات والوجوه . صوت يعيد الى صوت وجه الى وجه وزمن الى زمن آخر يلتقي كل ذلك ليعطي زبدة الذاكرة من أوجه متعددة ذاكرة مدينة عاشت قبل الحرب الى ذاكرة أم عاشتها وصال ثم ذاكرة مشتهاة عند الابن على الله فالأب مات في كرامة مأمولة إذ سجنه الصهاينة في جامع الشركس لأنه يصيح بالناس منبها وسط هدير الطائرات المعادية.

— «لا تهربوا يا عرصات هي مؤامرة».

إذن فالرواية الطفلية مبثوثة في الفيلمين وإن كانت في أحلام المدينة أسلس بينما في الليل أكثر تعقيدا.

ولربما كان الأجدر أن يسبق الليل أحلام المدينة زمنيا.

والمخرج مغرم بالتأمل والتلوين — كما عين فنان تشكيلي — الى حد الاكتظاظ بالتفصيلات الدقيقة دون اندغامها بعض الأحيان بالسياق السينمائي اذ تصبح مجانية بلا دلالة أبعد من جمالياتها.

من نافلة القول إن أجواء الفيلم تبدو مركبة بدرجة عالية من الحرفية الفنية والجمال البصري تتكشف عنه شاعرية الصورة واللون كما عند المخرج الروسي أندريه تاركوفسكي الذي يحبه محمد ملص كثيرا.

أخيرا يقول لنا الليل هذا هو تاريخكم فتأملوه:

— تلك هزائمكم فاكتشفوا ما يكمن خلفها من أسباب.

من وراء نكبة ٤٨ قام أول انقلاب عسكري مما أدى الى تغيير النظام المدني الذي كان سائدا.

— صدقكم سيحكم مصيركم وإلا الهاوية.

ومن هنا سوداوية الرؤية الفنية في الفيلم.

يرينا «الليل» صورنا السابقة لنرى ما سيأتي به الغد في رؤية استشرافية من الماضي الى الحاضر فالمستقبل:

— لا تنقادوا بشعارات براقة فكلهم زعموا العمل من أجل تحرير فلسطين لكن الشهب النارية والكرنفالات لم تحرر شبرا منها ولربما وقفت العقلية الشعاراتية وراء سقوط فلسطين ولعمري فالمسألة الآن تتعدى حدودها لأنها تطال الوطن كل الوطن من أقصاه الى أقصاه ويبقى السؤال مشروعا:

— هل يفتح محمد ملص نار ذاكرته الطازجة للمرة الثالثة في فيلم يقارب الراهن كيلا تبقى أفلامنا — وبالتالي مسلسلاتنا - وقفا على الماضي كما لو أننا نعيشه فحسب ولا نريد تجاوزه أبدا.

الهوامش

١ – د. حمدي خميس في كتابه التذوق الفني.
٢ – من حديث المخرج في ندوة المعهد الفرنسي للدراسات العربية.
٣ و ٤ – من النص الأصلي - سيناريو الفيلم.
٥ – مجلة الحياة السينمائية عدد ٤١
٦ – إشارة الى روايته «اعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب»
٧ – كتاب الجولان دراسة في الجغرافيا الاقليمية د. أديب سليمان باغ.
٨ – المصدر السابق ص ١٩.
٩ – من حديث المخرج في المعهد الفرنسي للدراسات العربية

في معرض الفنانين حسين عبيد وموسى عمر بالقاهرة

الحداثة بين شباب القاهرة وشباب عُمان

عزالدين نجيب *

تزامن معرض الفنانين العمانيين الشابين حسين عبيد وموسى عمر باتيليه القاهرة خلال شهر نوفمبر الماضي مع إقامة صالون الشباب التاسع للفنانين المصريين، وقد يكون من المفيد إجراء مقابلة او مناظرة بين المعرضين، مع التحفظ بعدم موضوعية المقارنة نظرا للتفاوت الكمي، وحجم المشاركة والخبرة ونوعية الأعمال المعروضة. لكن ما يعنيني إجراء المناظرة بشانه هو التوجهات الفكرية بين شباب قطرين عربيين، سعيا الى الاقتراب من جمالية قومية للفنون التشكيلية في المستقبل القريب، تلك التي سيكون فرسانها هم هؤلاء الشباب ، ونحن نقف اليوم امام برزخ القرن الحادي والعشرين.

يقف الفنانون المصريون مبهورين بتجارب الابداع الغربية من إفرازات الحداثة وما بعد الحداثة في نهاية القرن، مقيدين بآلياتها في رفض القيم الجمالية المستقرة في فنون القرنين الأخيرين، من المنظور البصري للطبيعة والانسان، الى المنظور التراثي للمنتج الثقافي والجمالي، الى المنظور القيمي والمجازي للهوية الوطنية بتجلياته العديدة من الرمز والدلالة والايحاء، ومقتفين آثارها في كسر حالة التوحد الأرسطية بين المبدع والمتلقي، واستبدالها بحالة التصادم والاستفزاز الموقظة للتحدي لدى الطرفين، واعتبار الشيئية بديلا عن الانسان، والكونية بديلا عن القومية، والتفكيكية بديلا عن الكلية، والخامة العفوية الغفل المفصولة عن سياقها الحياتي بديلا عن الخامة المهذبة بخبرة الانسان والمصقولة بالتطور الحضاري، واعتماد التركيبات العملاقة المشكلة بفجاجة من مخلفات المواد التافهة - والحقيرة أحيانا - مثل التبن والقش والأسلاك وقد تتجاوز هذا كله الى بقايا الجثث الآدمية بديلا عن لوحة الحائط وتمثال القاعدة، وفي أحسن الأحوال: توظيف المهارات التقنية العالية لدى بعض الشباب في التلاعب بالخامة والشكل في غير مكانهما، بحيث يبتعد العمل عن تصنيفه النوعي (كالتصوير والنحت والحفر) ويبدو منافيا للمتعارف عليه في مسار الأجيال ، وذلك بديلا عن توظيف المهارة التقنية في بناء عضوي داخل الاطار الجمالي للمصنف الفني.

أما محصب هذا كله فهو الوعاء الشكلاني المغترب، النافر من أي ارتباط اجتماعي او فكري أو حضاري، وأما المدى التعبيري الذي يبتغي الوصول إليه فهو تحقيق الاستهجان المتبادل بين الفنان والمشاهد ، وتأليه المادة و«التكنولوجية»، وفي نفس الوقت إعلان سقوط الحضارة.

ولا شك أن هناك كثيرا من الأعمال الفنية في الصالون - الذي ضم أكثر من خمسمائة عمل - لم تنزلق الى التصنيفات السابقة وحققت قدرا لا بأس به من التوازن بين الحداثة وبين الأسس الراسخة للقيم الجمالية والروح القومية، لكنها من القلة بحيث تعد استثناءات لا تنفي غلبة الاتجاهات الأخرى.

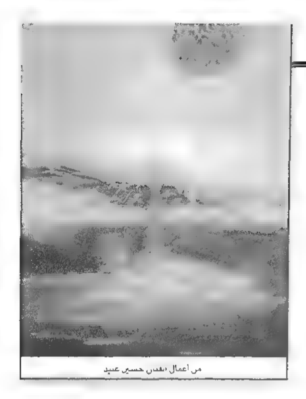
فماذا عن معرض الفنانين الشابين حسين عبيد وموسى عمر؟

إننا امام تجربة يمكن وضعها - في المردود الأخير - في إطار «الحداثة القومية»، تستفيد من معطيات التجارب الابداعية المعاصرة في لغة التصوير، نائية بقدر الامكان عن التسجيل والمحاكاة للطبيعية، ومقتربة - في المقابل - من بنائية شكلية مستقلة عن الواقع، ذات نسيج بصري مركب من مستويات

★ فنان وكاتب من مصر



من أعمال الفنان موسى عمر



من أعمال الفنان حسين عبيد

عدة، ليس من بينها — إلا فيما ندر — المنظور الهندسي ثلاثي الأبعاد، أو التجسيم الأسطواني أو الوصفية المجانية للمشخصات الانسانية أو الطبيعية، لكنه نسيج يتكون حينا من معطيات الخامة بتقنياتها غير الشائعة، وتوظيفها توظيفا تعبيريا في نسق جمالي، يضع المشاهد على شفير حالة شعرية متوهجة لكنها مخاتلة، تستحثه للمشاركة الابداعية واستقطار القيمة والمعنى الدلالي من النص التشكيلي. ويتكون هذا النسيج حينا آخر من معطيات الموروث الثقافي والبيئي والمعماري بتجلياته الميثولوجية والايمانية، وفي كلا الحالتين فإن ذلك النسيج لا يبحث عن الناشز والمتصادم والمغترب مع الآخر، بل عن المشترك والمؤتلف معه والكاشف عن عالمه، بما يعمل على بناء جسر للتواصل بين المبدع والمتلقي، وما يسهم في تأسيس لغة بصرية جديدة تستمد مفرداتها من بيئة بلدها وحافظته الثقافية، وما يحفظ لفن هذا البلد — في النهاية — تفرده وفرادته، أمام اجتياح ثقافة العولمة.

لقد نجح حسين عبيد في استغلال السطح الأملس لقشرة «الفورمايكا» بالرسم عليه وتجريحه وكشطه واللعب بملامسه العفوية، كي تؤتي نسيجا مرتعشا هامسا حينا صاخبا حينا آخر، يستحضر من الخزانة النفسية للفنان ومن الذاكرة البصرية للمشاهد في الآن نفسه تداعيات معنوية مرادفة للطبيعة في البيئة البحرية أو الصحراوية ويومىء من حين لآخر بوجود الانسان معاصرا أو مواجها.

أما عمر موسى فاستطاع توظيف ألوانه ذات البريق والعجائن السميكة في خلق تضاريس وحوار بصري بين خطوط ومساحات متباينة النصاعة والبروز، لمدائن عربية تقع في المنطقة بين الواقع والحلم، حوار يستدعي بقوة الخيال مشاهد من عالم ألف ليلة وليلة، موشاة بزخارف محلية متوارثة أقرب الى التطريز على ثوب عروس تتناغم مع فتحات النوافذ والأبواب والشرفات في إيقاع تطريبي موقع على طبول بدوية، وإذ نشعر بأننا نعرف هذه المدائن وإن اختلفت التفاصيل، فإننا سرعان ما نندمج في إيقاعها السحري متوافقين مع أنفسنا.

إن هذا التباين بين رؤى الفنانين المصريين الشبان وإخوانهم العمانيين — على قصر عمر التجربة التشكيلية عندهم، بل عمر حركة الفن التشكيلي الحديث بعمان — يدل على أن البوصلة الفكرية في مصر تنحرف بشدة نحو ثقافة الغرب المأزومة، وتدفع الشباب الى بحر متلاطم لا يقوون على أمواجه... وهكذا تضيع مواهب يانعة تحت إلحاح وترويج أنساق فكرية وجمالية صارت بائرة في منابعها بدول الغرب، بينما نجد البوصلة الفكرية لدى فناني عمان تتجه الوجهة الصحيحة نحو المنابع الأصيلة للوجدان والروح والهوية العربية، والالتزام بكلمة يحرص الفنان على أن تنبثق من خلايا عمله الفني.

ولا أظن أن المستقبل قادر على أن يحتمل المزيد من العبث بإبداعات الفنانين الشباب في مصر على أيد تلهو بمقدراتهم إشباعا لمطامع ذاتية في ركوب موجة الغرب بنظامها العالمي فاقد الجنسية، وليأت بعدهم الطوفان!.. بل لابد آت عن قريب اليوم الذي يعيد الفنان المصري الشاب اكتشاف ذاته واستخراج لؤلؤاته الأصيلة لا الزائفة.

كما أظن أن المستقبل يعدنا بعطاء إبداعي وفير من أشقائنا العمانيين، نحو مزيد من الانتماء والأصالة القومية، متواكبين مع أشقائهم في الأقطار العربية الأخرى، لصنع وجه جديد للفن العربي في القرن القادم.

الفنان السوري شريف محرم تشكيلية الأثر

غـاليـة خـوجـة *

كيف تقرأ اللوحـة حواسنا لحظة نكاشف دلالتهـا اللونية، لغتها، نبضها ، وحلمها المتنقل بين زمنها الراسم وزمنها المرسوم؟

«شريف محرم» فنان تشكيلي يتمتع بتجربة تحاورية مـع اللون والكتلة والفراغ والضوء والظلال محاولا بذلك أن يفتت رغائب اللوحة ليبني احتمالاتها الأخرى الممتـزجة مع الحلم والمنفصلـة عنه الى رؤى مضايفة تلك عن الواقع دلالته الأولى، موهجة ما فوقه تبعا لتناغم القلق الذاتي للفنان، أو لا تنـاغماته، كصيغة رؤيوية تتضمنهـا عناصر العمل الفني وتعكسها تجريداته القابلة للقراءة والتفاعل والتراكم والانبثاق.

من خلال الفضاءات تمر تجربـة الفنان «محرم» لتنقسم الى ثلاث مراحل متقاطعة في ذات الفنان وفي ذاكرة الأعمال، أولها مرحلة التمازج الـراغب بـالانفلات وهـي ما تنـاسب طـردا من الـدلالة اللـونية مـع تجسيـداتها المرتكـزة على (الأرض / المرأة) والتـداعيـات الانسانيـة المتسربة من حواس هذا التناسب الى تدرجات الأرق والصلصال المتمثلة بالترابي والأحمر والأسود وظـلالهم الوجدانية الظـاهرة في أعمال هذه المرحلة . بعد ذلـك تنعطف الدلالة اللـونية لتحمل أبعادا أخـرى شكلت فيما بعد مرحلة «الفيروزيـات» كمرحلة ثانية صاغت معادلة تماثلها الأولى بأسلـوب انقطعت منـه أزمنة المرحلة الأولى عـن نفسها لتـدخل طورا آخر وسع صوتياته الخفيـة عن طريق تصعيد الحواس الى لحظة غيمها ، طيفهـا ، دراميتها وتوارد ظـلالها كخلفية لا متوقعـة لفصول الاضاءة والحركة والحدث.

وتأتي المرحلة الثـالثة كانبثاق يتجه نحو خطـف اللحظة وانلبتها بين لغة اللون وبين لغة الحلم حيث يتشكـل زمن العمل الفني متنوعا في متوالياته وأمكنتها، في حركياته واتجاهاتها، في انعكاساته واحتمالاتها. وعلى هـذا التنوع كفجـوة ثابتـة، تنمو الفجـوة المتحركـة لتتخذ مـن الفصول لا فصولها، ومـن الكتلة ما وراءها، ومن التفاعـل تجريدته المنبثة عبر محاور ذات موضوعية أهمها: اللاواعية، الحب ، الوطن ، الحلم .

١ – جسد الظل / هامش اللحظة:

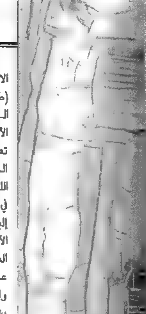
تتباعـد كتلة اللون عـن واقعها ، لتتصل بـاحتمالات دلالية أخرى تخلـق مساحـة من الفـراغ اللامـرئي المتحرك، والـذي تتحرك فيـه ملامح الفراغ المتنـاسل من اللحظة المرسـومة الى تعدديـاتها الظاهرة كحركـة مزاوجة بين الـذات والموضوع، وذلك مـن خلال عملية محمولـة على جسد اللوحة وحـا.ا.ا

لاحداث تتفوضى قرب الخطوط لتنتظـم داخل صوتياتها على شكل نبرة إشارته تختزن طاقتها ثم تفلتها في مكان ما من اللوحة، غالبا ما يكون هذا المكان هو الايقاع الفراغي المشحون بموقف الفنان من ذاته ومن العالم.

أما ما تحللـه هذه الايقاعات فهـو الجسد الظلالي المسقط مـن طاقة المبدع على أشيـائه ومرمـوزاتها الطافحة مـن اللوحـة غير المؤطرة تجاه مجالها الأوسع المتفاعل مع حـواس القارىء ومع حواس الفضاء وبينما حركة الاسقـاط تلك تكمل دورانها حول الظل ، تتهامـش اللحظة لتسقط من اللوحة على شكل توتر هادىء هو مركز الابتعاد الى العمل واختراعات التلاقي بين الخفوت المبدئي والصعود المنكمش في الطاقة الفراغية والذي لا ينكشف إلا بعد مسافة حلمية تشد أبعـاد اللاوعي الى ديناميتها تاركة حيز الأبعاد المسحوبة مملوءا بطاقة تـزيح اللون الظاهر لتحل محله خفاء



★ كاتبة وشاعرة من سوريا



الاحتمال المنبعث من تصادم الطاقتين (طاقة اللاوعي/طاقة اللون) فما تجسده الرموز (المرأة النافذة/ الأبواب/الرفوف) يجرد حالاته متوسلا تعاريجه الدلالية في تعرية الواقع- الحصار، وفي بعثرة قضبانه المنسدلة على اللوحة والشافة عن حركية الحرية المائتة في أعماق الانسان أعماق اللون المرموز إليها بـ«السلالم/ البياض/ المد الحلمي» الأعماق النائتة هناك في درامية الفراغ العاكسة لحركة التضاد الحياتي المحمول على بعد اجتماعي لا يتناسب مع العصر والحامل لابعاد متثاقفة تظهر نبرتها بشدة بين العلائق المتراكبة وراء حركة الرموز (المرأة) كامتداد حضاري مسجون.. (النافذة) كانحسار عن العالم وانغلاق اصابه الظلام فبدأ يحفر في ذاكرة اللوحة فجوة بحثه عن المرأة/ الأرض / الحلم.

٢ - ديناميـة اللون / تشكيلية التداخل:

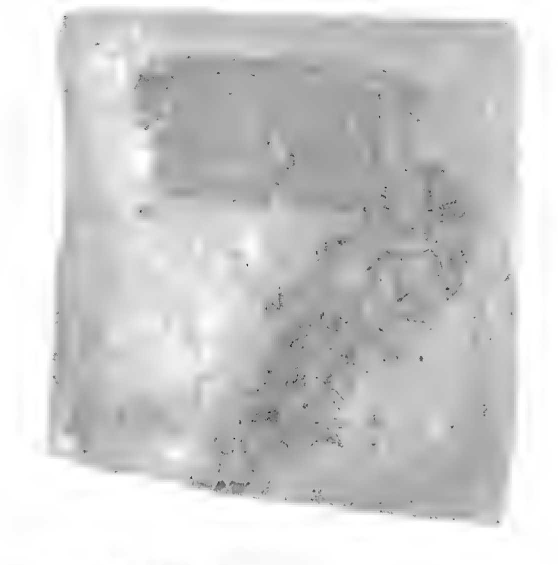
تتدرج الحركة اللونية مسافة مفرداتها لتشتق منها تركيبة الحواس المنسجمة مع الرموز فالأحمر يصارع إضاءته الترابية (الوطن) البرتقالية (أبعاد التمرد) الصفراء (دلالات اليباس / الموت) والأخضر يتنازع مساحة المفردة الهادئة ليوحي بخصب لم يتجاوز فصول الأرض، لكنه الكامن من الطاقة القابلة للتحول إما الى الدرجة الباهتة من الاضاءة الحمراء، وأعني الأصفر، إما الى الدرجة الصاعدة باتجاه الحلم وأعني الأزرق، وكون الأخضر لونا تركيبيا ناتجا عن مزيج الدرجتين الباهتة والمتصاعدة فهو بحاجة الى تحريض حسي يبعد عن الأرض الموت - اليباس - الأصفر، ويمنحها المتحرك النقيض، أي الخصب، الحياة، دلالات السماء - ايحاءات الزرقة، وعلى اعتبار أن الفنان «محرم» مدرك لهذه الجدلية، فإنه يكون من دلالات الالوان الأخرى فجوة تشكيلية غير مستقرة، رغم أنها الواصلة بين الظلين (ظل الأرض / ظل السماء) والمتجسدة كظل للهواء يميل للتداخل مع الأسود واشاراته الممتصة لكل ألوان الطيف والنفس، والعاكسة فقط لنفسها، وهذا ما يتمركز تحديدا في جسد اللحظة الراسمة والمتهيكلة على هيئة الدواخل الانسانية (الذات المبدعة والذات الأخرى)،وعلى هيئة النوافذ والأبواب المظلمة وشبه الاعتامية ونصف المطفأة. وعلى هيئة الايقاع الضبابي الخارج من فواصل اللوحة، والتداخل الى أرواحها المتحركة بين الطاقة المحرضة والمتشكلة من اللازورد الهامس والأزرق الغامق الصاخب والرمادي المنسكب بين جدران البياض والسمرة، وبين ألوان الملامح الناهضة من الظلال الوجدانية والرافضة والمعاشة.

٣ - إحالات الضوء / بعثرة الحيز:

حاولت اللوحات أن تسلك جهات العزلة وجهات الانبجاس، لذلك نلمح ترانيمها القادمة من نبرة الصراع وهي تختزل صوتيات بياضها لتتحسر في نقطة التلاقي المتمحورة بين الضوء والظل، ثم لتمتد بعيدا عن تجاويفهما الأفقية (أبعاد المحيط المكانية والزمانية الماضية والراهنة) وأعني، نغمتها العمودية المتحولة الى الفضاء الدينامي والناتجة عن تقاطعات الزمكانية الفنية المتحركة تحت العنوانين السابقين (جسد الظل/ ديناميـة اللون) كمكان تجول فيه معطيات الضوء، والمتحركة بين المتجادل العابر للرؤيا أي زمن الحلم والمخيلة والطاقة الذاتية، كزمانية كونت إضاءة العمل الفني وصارت فضاء لاحالاته المتراكمة بين الجواني والمتخارج من العالم. على هذه المفاصل انبنت لوحات الفنان «شريف محرم» لتحتل معاناتها وفق تمايز له بصمته على الساحة الفنية، وله احالاته المنسرحة من المتداخل اللوني الى شكل العمل الفني المتركب من آثار أحادية متعددة على مستوى المدلول وعلى مستوى التشاكل، أي مبدأ التفاعل ضمن لوحة واحدة قابلة للتجزيء من قبل الحواس القارئة، وهذا التجزيء يتم على إشارات وايقاعات وحركية اللوحة كما أن له إحالاته الأخرى المجزأة شكلا الى لوحات متعددة وتضم دراميتها خلفية مدلولية واحدة قابلة بدورها للتجزيء تبعا للحواس المتجاورة معها، ولهذا الشكل مظهران، أولهما تجزئة المدلول التشكيلي



الى لوحات منفصلة (ثلاثية خماسية..) وثانيهما تجزئته بوساطة إطار لوني يقسم جسم اللوحة الى أطوار متعددة تناغمها حالة الفنان المتثاقفة مع طاقته وحواسه ومخيلته الهاربة منه الى الميكانيزم اللوني المتخارج بأبعاد متنافرة، ومنسجمة أحيانا، محذوفة، مضافة .. ومتغيرة..



مع الفنان الزاهد خليل غريب
اليد الأولى

عزيز الحاكم *

ثمة فنانون يستحيل الامساك بظلالهم في واضحة النهار. فهم يربضون في مأوي العزلة والتوحد اتقاء للشبهات باحثين لأصابعهم عن حيطان جديدة كي يوقعوا عليها بأحرف بالية ما تبقى لهم من سبات الذاكرة.

الى هذه الطائفة المنقرضة ينتسب الرسام «العتيق» خليل غريب. الذي يتحاشى الكلام كمن يتوجس من أن تجرف الكلمات ألوانه الهشة وينفضح السر. لذلك يستعيض عن هذه العادة السيئة بالصمت التقي والوداعة الجارحة.

هنا في هذه المجالسة الخافتة، محاولة لاستلال نوايا الصمت من لسان تتقاطر العبارات منه كلآليء صغيرة فوق رمل مبلل.

★ شاعر وكاتب من المغرب.

الكثافة الروحية :

● يبدو من خلال لوحاتك أنك تشتغل وفق طقوسية معينة.

○ صحيح فالطقوسية واردة، لكنها متقلبة ، لا تتسم بميسم واحد، ولا تتخذ مسارا منسجما. وغالبا ما يعرف هذا المسلك الطقوسي فراغات زمنية قد تقصر وقد تطول لعدة سنوات. وهذا البياض لا يسبب لي هما ، لأن عملية الانتاج عندي سيان تحققها أو عدمه.

ومن الزم صفات هذه الطقوسية حصول كثافة روحية عالية تصل الى حدود التوتر الذي يندفع بشكل فوري وعنيف على ارضية شديدة الاختلاف، بحيث سيكون الانتاج وفيرا جدا قياسا بالمدة الزمنية، ثم يحصل توقف يعقبه استئناف، وقد يعقبه انهيار بدني حاد. وفي وقت لاحق تتم عملية تأمل المنجز. وغالبا ما يحدث هذا في اليوم التالي، فيخزن المنتج على شكل لفائف أو حزم في أماكن رطبة، الى أن تبدأ عملية مستقلة عن ارادتي: أعني بذلك عملية التخمر والتعفن والتحلل والتأكسد والتآكل والانهيار فالسقوط التام لمكونات العمل على شكل اتربة وغبار، كحصيلة لتفاعلات كيماوية للحشرات والكائنات المنبثقة عن المواد العضوية، وهذه المرحلة مرحلة التلاشي هي غاية العمل والمبتغى منه.

● من أين تنبع لديك هذه الرغبة في الابادة والاندثار؟

○ عند مراقبة نشاطي التشكيلي الابداعي لمست منذ البداية أن عنصري الشفافية والهشاشة كانا يطبعان الأعمال، بحيث إني كنت أحس ميلا جارفا للاشتغال بالألوان المائية على الورق. تلي هذه المرحلة الاشتغال بمواد ذات طبيعة غبارية وترابية مدعومة بنسب ضئيلة من الصمغ بغية تثبيتها على الأرضية. بعد ذلك صرت أميل الى كل ما هو عضوي ومعدني بتجلياته المختلفة. وهذه المرحلة هي المحطة الأخيرة التي أتوقف عندها وأفتتن بنتائجها. وهذه الأشكال الناجمة عن خلائط من المواد تحدث لدى المتلقي، في معظم الأحيان، نوعين من الاستجابة : تقزز ونفور واستهجان، أو اعجاب مفرط. وهذان السلوكان دفعاني الى البحث عن دوافع هذا المسلك التشكيلي الخاص، لأجد في تاريخي الشخصي، خاصة في فترة الطفولة الأولى، الدافع والسبب، باعتباري عشت في محيط عمراني وبشري يتسم بالهشاشة وتداعي البنى العضوية لمحيطي البشري.

● تتحدث كرسام أخطأ سبيله الى النحت بكبوة جميلة.

○ لا أستطيع تحديد الخط الفاصل بين ما هو نحت في عملي وما هو رسم أو تلوين الى درجة أنه يصعب علي إعطاء صفة اصطلاحية لما أنجز، حد التحرج، وفي هذا الباب تحضرني مصطلحات قد تلامس وتقارب ما انجزه على مستوى الطبيعة الشكلية ،كتسمية « أومبرتو إيكو » = (العمل المفتوح) ، أو اتجاه الفن الفقير (الايطالي) ، أو الاتجاه الفيتنامي الذي يطلق عليه اسم (مدرسة الأشياء). كل هذه الاتجاهات لها صلة بما أعمل، دون أن تكون لأي منها سلطة على بعضها.

فراغ بدون وسائد :

● س : كيف تلج القماشة : عاريا ؟ أم إنك تتزود بفكرة أو رؤيا وألوان معينة؟

○ غالبا ما أباشر العمل وأنا مصحوب بقدر هائل من الفراغ الداخلي والصمت الذاتي . وهذان المخزونان ينعكسان لاحقا على تفاصيل مجمل العمل، فهو يوحي للوهلة الأولى بالسكينة وخواء المضمون الى درجة اللامعنى ، وهذا سلوك يبدو شاذا في المسار الابداعي والفكري بوجه عام.

(بعد لحظة صمت عاتية ، ينهض الخليل الغريب، ويمضي بخطى نملية صوب إحدى الغرف، ثم يعود بلوحة بالية تبدو وكأنها انتزعت من خربة منسية ويضعها بجوار نافذة يتسرب منها سناء أصيلي معتدل).

● متى انجزت هذه اللوحة؟

○ إنه عمل غير تام ، لا يزال في طور الانجاز.

● اعتقدت أنه يعود الى قرون غابرة.

○ هذا هاجس يرافقني منذ البدء، ويتمثل في توفير كل عناصر العتاقة والتحلل ، ثم هناك تلك النية المبيتة لزرع عناصر الفناء ، وفيروساته في صلب كيان العمل للحصول على موت مبكر للوحة قدر الامكان.

● ألهذا السبب لا توقع أعمالك؟

○ شخصيا، لا أعرف دواعي التوقيع الآن، قد يكون ذلك تقليدا ثقافيا، أو رغبة في جني فائدة مادية أو معنوية.

وفي حالتي لا أستشعر مطلقا حاجة لأية فائدة. ومن هنا يبقى التوقيع في اعتباري دوما عنصرا زائدا لا لزوم له.

● الا تؤمن بالبصمة الانطولوجية؟

○ عندما تنجز عملا له خصوصية الاستلاب بوصفه ابداعا حرا، يغدو هو نفسه توقيعا كبيرا يعكس الخصوصية العامة لمنتجه.

● س : لم هذا الحرص على التواري خلف اللوحة؟

○ أنا حريص على عنصر الغياب بكل أبعاده: الزمني والشخصي والمادي للعمل. فالمواد تندثر والتوقيع يتم إغفاله وكذا تاريخ الانجاز. هذا مقصود مع سبق الاصرار.

● س : وما هي الحواس التي تتوخى استنفارها لدى المشاهد؟

○ الأصل في العمل أن يتوجه الى استهلاكي الخاص. لكني امام إلحاح بعض الأصدقاء أقوم بعرضه، دون أن أملي على المتلقي أية طريقة لاستقباله، بل أتركه عن قصد يواجه التيه والاتكاء على مؤهلاته الخاصة. ومن هنا جاء الحرص على تجريد العمل من أي مؤشر رقمي أو عنواني أو اسمي، حتى يجد المتلقي نفسه ملقى في فراغ لا سند له. إلا ما قد تجود به حواسه وحساسيته الخاصة. ومن ثم يشعر بأنه في فضاء جديد خال من الوسائط التي تتوافر في بعض الأفضية الفنية التقليدية المحافظة.

● من أين تستمد كل هذه العدوانية؟

○ هذا معطى تربوي جديد. باعتبار أن الوضع المحيط بالكائن البشري يوفر له الأنس والأمن من خلال تزويده بالجاهز، مما يساهم تدريجيا في تخريب حواسه وامكانياته الخاصة، بينما في الحالة المشار إليها سابقا يكون عليه أن يبعث الحياة في هذه الحواس المعطلة مما يحققه بمحصل الحرية والانعتاق في الفعل والانفعال.

ماء وتراب ... وقليل من النار :

● هل تستأنس في عملك الفني بأساليب معينة؟

○ عند تأمل العمل المنجز الس شخصيا أنه صنيعة كثير من المصادر المرئية والمفهومية . وما يشفع لي تبنيها أن عنصر الاضافة الشخصية حاصل بنسب متفاوتة. ناهيك عن عملية التوليف بين العناصر المستعارة من الذاكرة البصرية والفكرية.

● حينما نساكن لوحاتك نشتم عبير الزهد.

○ هناك روح تقشفية زاهدة تنسحب على معظم أعمالي، ويبدو ذلك من خلال الاكتفاء بالمادي والجزئي والبسيط من اللوحة. والابقاء على معظم فضائها فارغا. مع التقتير في استخدام المواد الملتقطة أساسا من المحيط المحلي بدون مقابل. مما يوحي بالفقر المادي في العمل. وهذه رسالة ضمنية لابعاد كل عناصر الأبهة والترف عن العمل الابداعي. وهذه القصرية لها مرجعياتها المادية والمعنوية في مرحلتي

بطـــــاقة :

خليل غريب ١٩٤٨. أصيلة.

المعـــارض الفردية :

١٩٦٥ : النادي البلدي ـ طنجة.

١٩٦٥ : دار الفكر ـ الرباط.

١٩٨٦ : قاعة الامام الأصيلي ـ أصيلة.

١٩٨٨ : قصر الثقافة ـ أصيلة.

١٩٩٠ : مركز الحسن الثاني للملتقيات الدولية ـ أصيلة.

١٩٩١ : متحف الأودية ـ الرباط.

١٩٩٢ : الرابطة الفرنسية المغربية ـ القنيطرة.

١٩٩٤ : قاعة باب الرواح ـ الرباط

١٩٩٤ : جامعة تولوز لوميراي ـ تولوز.

١٩٩٥ : رواق أبلانوس ـ أصيلة.

١٩٩٥ : قاعة دولاكروي ـ طنجة.

الطفولة والمراهقة.

ففي الاولى تشربت بمعطيات جمالية فقيرة قوامها الجير والتراب والهواء والماء والقليل من النار. وبجوار ذلك كان هناك المحيط العائلي الذي اختار عن اقتناع أسلوب حياة متقشفة . إضافة الى انشطته الروحية المتمثلة في استضافة طوائف هداوة وعيساوة وجيلالة. وكنت وأنا فتى استقبل إشاراتهم المادية والمعنوية حتى أضحت مكونا أساسيا من مكوناتي الذهنية والانفعالية.

أما بخصوص المعطى الثاني فهو يرتبط بسن المراهقة، ويقوم أساسا على مطالعاتي ذات البعد الصوفي والزهدي والتقشفي، وتشبعي بالمفاهيم والتصورات الرومانسية والفلسفية ذات المنبت الشرقي الآسيوي.

واعتبارا لكون العمل صدى للمكونات العامة لصاحبه، فقد جاءت هذه الاشارات ذات الايحاء الزهدي لتلقي بظلالها على مجمل أعمالي ... (صمت).

مع انسحاب آخر شعاع عن لوحة القرون الآتية، يشبك الخليل يديه ويبتسم لظله ، وتنتشر في أرجاء الغرفة المعتمة شمس خفية ليس لها مشرق معلوم. فيهمس في أذني كمن يحرص على راحة موتاه:

– ألم أقل لك إنها في طور الانجاز؟

عبداللطيف اللعبي

يعلم بقارىء يواكب المغامرة الابداعية ويعطي التجربة الابداعية معناها الحقيقي



عبداللطيف اللعبي بين سجن الوطن وآفاق المنفى، بين التواصل مع الثقافة الأخرى ، وبين تسويق الثقافة العربية الجادة الى العالم. اكتملت تجربته بعد خروجه من السجن اتجه مباشرة الى المنفى وبعد اكثر من عشر سنوات من التفاعل مع الحضارة الأخرى، يحمل امتعته ويعود الى وطنه، بعد ان اكتشف ان الغربة لم تعد قادرة على اعطائه المزيد، وان غذاءه الآخر سيكون في الوطن وان هذا الوطن بانتظاره لينقل إليه زخم هذه التجربة.

هذا اللقاء مع عبداللطيف اللعبي جاء في منتصف الطريق بين المنفى والوطن ، ولذلك كان لابد من محاورته حول العديد من القضايا التي تتقاطع مع هذه التجربة الزخمة.

محمد الظاهر *

■ ***بين الرواية والشعر، تحدث عبداللطيف اللعبي عن تجربة تكاد تكون غريبة على الابداع العربي، واستطاع أن يضعها في مكانة مميزة من الأدب العالمي، وان يلفت النظر الى قضية هامة وهي قضية الحرية في العالم العربي، هل لنا أن نتعرف على السيرة الابداعية لعبداللطيف اللعبي؟***

□ أول أعمالي باللغة الفرنسية، عبارة عن قصائد متفرقة من ديواني الأول (عهد البربرية) وهو ديوان لم ينشر حتى الآن باللغة العربية، وهي قصائد كتبت في السجن، وتحكي عن معاناة تلك التجربة، بعد ذلك ظهرت مجموعة أخرى من الدواوين مثل (شجرة الحديد)، (قصة مغربية). (قصائد تحت القمامة) ورواية (مجنون الأمل) وهي رواية أرخت فيها لهذه التجربة بالذات ، والى صدمة الحرية فقد كتبت هذه الرواية بعد الافراج عني، بعد ذلك صدرت لي روايتان (الشمس تحتضر) و(احتضان العالم).

■ ***بالاضافة الى الابداع الخاص، قام عبداللطيف اللعبي، بدور ابداعي آخر كبير ، وهو نقل اهم الأعمال الابداعية الفلسطينية للغة الفرنسية ، واستطاع من خلال ترجماته المميزة للشعراء الفلسطينيين وأدب الأطفال الخاص بالقضية الفلسطينية، ان يعرف القارىء الفرنسي على هذا الابداع المتميز ، ثم انتقل الى الأعمال الابداعية العربية التي كرست وجودها في الساحة العربية، ونقلها بكل تجلياتها لهذا القارىء، ترى كيف انتقل عبداللطيف اللعبي من الابداع الخاص الى الابداع العام؟***

□ بدأت بترجمة الشعر الفلسطيني مبكرا، اذكر أنني بدأت بترجمة أول انثولوجيا للشعر الفلسطيني والمقاومة الفلسطينية عام ١٩٧٠، وهي مختارات لشعراء كان لهم حضورهم في تلك الفترة، بعد ذلك قمت بترجمة أعمال محمود درويش وسميح القاسم، ثم وضعت انثولوجيا أخرى جديدة عام ١٩٩٠. فيها

* كاتب من الأردن.

مختارات من أعمال سبعة وثلاثين شاعرا فلسطينيا ، كما ترجمت أعمال الشعراء العرب الآخرين مثل عبدالوهاب البياتي، ومحمد الماغوط ، كما ترجمت رواية (الشمس في يوم غائم) لحنا مينة، وبعض قصص الأطفال التي كتبها مؤلفون فلسطينيون ونشرتها باللغتين العربية والفرنسية وأنا أعتقد أن هذه الترجمات جزء من ابداعي الخاص، لقد أعطيتها من الجهد والحب أكثر من ابداعاتي الخاصة.

■ *لقد الصقت الكثير من الأوصاف البعيدة عن الواقعية ، التي جعلت من الشاعر ضمير امته، وجعلت منه بطلا مجردا من كل الاحباطات والأخطاء الانسانية وأعطته دورا اكبر مما يستطيع ان يفعله عن طريق الكلمة،هذه الأوصاف كانت عبئا على المثقف، وساهمت بقدر كبير في حرف الشاعر او المبدع عن طريقه الابداعي الخاص، وأملت عليه ابداع الراي العام، كيف ينظر عبداللطيف اللعبي الى هذه المعضلة التي واجهت المبدع العربي؟*

الشعر ينبع من التصادم غير المألوف من أمكنة ومشاهد بشرية وملامح وجوه ورنة لغات

لا يمكن للشاعر أن يخون القصيدة لأنها ستخونه وتجعله يكتب أشياء تافهة

□ هناك تصور شائع حول الشاعر، وهو أن الشاعر ضمير الأمة والقائد ، وقد جاء هذا التصور ، نتيجة سوء الفهم حول وظيفة الشعر والشاعر، وحول اللبس في العلاقة بين السياسي والثقافي لكنني أعتقد أن الشعر، في السنوات العشرين الماضية قد بدأ يتحرر من هذه القيود، ويتحمل مسؤوليته انطلاقا من خصوصية المهنة ، فالشاعر بالنسبة لي على الأقل ليس ذلك الضمير الذي يعبر عما هو متفق عليه في المجتمع ، وإنما ذلك الضمير الذي ينطلق من قناعات تمليها عليه تجربته الخاصة، وليس من أوامر تأتي من سلطة رسمية، أو معنوية بالنسبة لي وظيفة الشعر مرتبطة بتطرف شديد في التشبث بالحرية، وهذا هو الذي يعطي الشعر وظيفة مستقبلية خصوصا في مجتمعاتنا التي ترفض النقد، وتطغى عليها النزعة الأحادية بالتعددية، كثيرا ما نتحدث عن التجربة الشعرية ، ولكننا نكتفي بعموميات حول هذه التجربة، لكنني أظن أنه من المفيد جدا، أن ندخل الى الأشياء الحميمة للشاعر أو المبدع، لأن هذا الذي سيزيل القناع عن الشاعر ويجعل الآخرين واعين للجانب الانساني فيه، بكل ما فيه من عفوية وانسانية، وهشاشة أو لاعطاء قسط من حياته للقناعات والأفكار والقيم التي تشبث بها وما يزال ويجب على المشاهد أن يعرف أبعاد هذه الصورة، حتى على حقيقتها لا بصورتها المتخيلة.

■ *من المعروف ان عبداللطيف اللعبي بعد تجربة السجن ، والخروج من ذلك المكان الضيق ، حاول ان يثار من الجدران، فانطلق محلقا ليكسر الجدران المكانية، المكان بالذات ، هل له اهمية او خصوصية ما في تجربة عبداللطيف اللعبي الابداعية؟*

□ الأماكن أحيانا تكون محددة في التجربة الشعرية بالطبع هناك أماكن أثرت، في تجربتي وهي أماكن خارج البلد بحكم تنقلي المستمر وبحكم التجربة التي عشتها في فرنسا، وهي أماكن مفاجئة أتعرف عليها للمرة الأولى ، وأنا أعتقد أن الشعر ينبع من هذا التصادم مع الشيء غير المألوف، والأمكنة، والمشاهد البشرية ورنة اللغات، وملامح الوجوه التي لم نعتد عليها ، ولذلك يجب الا نأخذ الأماكن بمعناها الجغرافي فقط، بل بمعنى متعدد وعميق.

■ *ما تزال العلاقة الجدلية بين الوعي واللاوعي تثير الكثير من النقاش ، اذ ما تزال تحتفظ بغموضها حتى من قبل المبدعين الذين عجزوا حتى الآن عن تقديم اجابة شافية حول دور كل من الوعي واللاوعي في التجربة الابداعية ، فهل ماتزال هذه القضية قضية ملتبسة لدى عبداللطيف اللعبي ، بعد كل هذه التجربة الحياتية والثقافية؟*

□ لا أدري لأن التركيبة النفسية للانسان بشكل عام، وللمشاعر بشكل خاص معقدة جدا ولذلك لا أستطيع الاجابة على هذا السؤال بكل الأمانة والصدق، إذ من الممكن أن أقول بشكل تلقائي ،أبدا لأن الأشياء التي استطيع أن أعجز عنها هي الأشياء التي أعيها تماما، ولكن الشعر يتحكم فيه اللاوعي وبشكل كبير جدا، أما أشكال الجنون الداخلية ، وأشكال الجنون الممكنة التي أشعر بها ،أظن أنني لا أستطيع التعبير عنها بتلك الطلاقة والعفوية التي يزعم البعض أنه يستطيع أن يعبر بها عنها، لكنني رغم كل شيء أحاول أن أكون صادقا مع نفسي وصادقا مع الشعر، لأن الشعر يتطلب قسطا كبيرا من الوفاء، ولا يمكن أن تخون القصيدة والا فإنها ستخونك وستكتب أشياء تافهة جدا.

■ *لكل شاعر مفاتيح خاصة لتجربته ، وأعتقد ان الشاعر بالرغم من صمته النقدي حيال تجربته ، الا انه يعي جيدا مفاتيح هذه التجربة ، فهل لنا ان نتعرف على مفاتيح هذه التجربة؟*

□ لا أظن أنه توجد مفاتيح عامة، للتجربة الشعرية، وأنا شخصيا احترس من التنظير الذاتي فانا مثلا أقرأ لبعض الشعراء

تنظيرات كثيرة جدا حول تجربتهم الشعرية ، ولكنني أحترس من هذه التنظيرات ، وأفضل قراءة أشعارهم ، وليس الخطاب الذي يكونه الشعراء بعد اكتمال تجربتهم، كون هذا الابداع يأتي بعد اكتمال التجربة فانا أعتقد أن هذه المهمة من اختصاص النقاد، وليس من اختصاص الشاعر، ويجب على الشاعر أن يكتب ويمارس الصمت بعد ذلك.

■ ***مهما كانت خصوصية تجربة الشاعر . إلا أنها لا تخلو من المؤثرات المحلية والعالمية، هذه التجربة التي امتلكت خصوصيتها المغربية العربية لعبداللطيف اللعبي ، هل تأثرت بشعراء آخرين؟***

□ لم أتأثر بشعراء ، ربما تأثرت بروائيين . لقد قرأت كل أعمال ديستويفسكي خلال فترة المراهقة، واكتشفت من خلالها رغم أنه كاتب روسي، ويكتب من مناطق ثقافة بعيدة جدا عني، وغريبة علي، إنه يتحدث من داخلي ، وهذا هو ما دفعني للكتابة رغم انني كنت أشعر في مرحلة مبكرة بهذه القدرة الخارقة على الحديث ، هذا لا يعني انني لم أتأثر بالشعراء ، فأنا لي قراءاتي الغزيرة جدا من الشعر الغربي، فأنا أحب قراءة الآخرين وأعتبر هذا غذاء ضروريا، لكنني أعتقد أنني خلال ربع قرن من التجربة، استطعت ان اسلك طريقي الخاص واكتسب صوتي الخاص وأنا بكل تواضع لست نجما، وأكره النجومية، لأن وظيفة الشاعر بالنسبة لي خارجة عن نطاق الأضواء لأنه لابد أن تكون هناك نوعية من البشر ، تشتغل في الظل تعمل بصمت وهدوء ، وتأخذ وقتها في التأمل وتعمل على هذا الأساس.

■ ***طالما انك من انصار أن يلجأ الشاعر الى الصمت حيال تجربته ، ويترك تلك المهمة للنقاد، فهل أنت ممن يعطون اهمية كبيرة لما يكتب عن أعمالهم؟***

□ لم أقرأ شيئا حول أعمالي، حتى لا أغضب أو اغتبط، وأنا لا اريد أن اتهم النقد، لكن للأسف النقد عندنا على الأقل عبارة عن تمجيد، وأنا لا يهمني التمجيد ، يهمني انسان آخر عنده خبرة معينة في النص الأدبي، انسان يتحاور معي ويكشف لي عن مناطق خلل، لم أكن واعيا لها في تجربتي الابداعية، أنا أتعامل مع الناقد كقارئ ليس أكثر ، وأنا أحلم بعلاقة مع القارئ الذكي ، الذي يواكب المغامرة ويعطي المعنى الحقيقي للتجربة الابداعية لأن التجربة الابداعية تجربة عشق تحتاج لشخصين، وهكذا تكتمل التجربة الابداعية بالكتابة المبدعة وبالقراءة الحساسة الذكية المتشددة أيضا في قيمتها.

■ ***من يقرأ أعمال عبداللطيف اللعبي وأحاديثه ، يدرك أن تصوره حول المرأة يختلف كثيرا عن تصور الكثير من المبدعين والمنظرين للحركات النسوية في العالم العربي، ترى كيف تشكلت هذه الرؤية الخاصة، وأين ، وما هي ابعادها؟***

□ المرأة قارة شاسعة وقد علمتني تجربة السجن اكتشاف هذه القارة، لقد اكتشفت ما يمكن أن أطلق عليه اسم العمل الخفي، أي كيف ينظف الانسان حاجياته، ويهيئ طعامه، ويخيط ملابسه، كل هذه الأعمال جعلتني اكتشف حالة الاضطهاد التي تواجهها المرأة، وهي حالة اضطهاد مزدوج، اضطهاد كجنس بشري، واضطهاد مجتمعي، اضافة الى علاقتها بالرجل ، لقد عشت هذا الاضطهاد المزدوج في السجن ، وشعرت بأهمية التفكير في تحويل هذه الأفكار والقناعات الى ممارسة، وأنا أعتقد أن الخطابات السياسية والايديولوجية حول الديمقراطية والتغير الاجتماعي،لن تفلح في احداث هذا التغيير دون احداث تغيير جذري في وضع المرأة وتغيير جذري في ذهني كرجل، ليس على مستوى اعتناق الأفكار فقط، لأن أي رجل عربي تقدمي يستطيع أن ينحت هذا الخطاب التقدمي جدا على مستوى المرأة ، ولكن على صعيد الممارسة، والحياة اليومية والعلاقات الحميمية بالآخر، هذا هو بالنسبة لي مفتاح المجتمع، لا أقول المجتمع الديمقراطي ، بل المتحضر، ما تحقق في الغرب في هذا المجال لا يشبعني شخصيا، وأعتقد انه يمكننا ان نذهب الى ما هو أبعد من ذلك، اذا تولد لدينا هذا الوعي الدقيق بحيوية هذه المسألة وأنا أحلم بعهد من السلام. وبأن هذه الحرب المدمرة بين الجنسين يجب أن تتوقف، لأنها من الحروب الأهلية الأكثر شراسة، ليس في تاريخنا فقط، بل وفي التاريخ البشري بشكل عام، أنا أحلم بهذا السلام الذي سيجعلنا أكثر انسانية، أي يجب أن نعبر للانسانية ما هو التغيير الأعمق، وأنا أعتقد أنه قد آن الأوان لان تأخذ المرأة زمام الأمور في هذا الخطاب، وأن يكف الرجل عن هذا النوع من الخطابات.

آن الأوان كي تتوقف هذه الحرب المدمرة بين الرجل والمرأة التي تعتبر من أكثر الحروب الأهلية شراسة في تاريخنا البشري

امتياز الشاعر انه يستطيع أن يدرك مواعيد الغرام اليومية ويعيش هذه اللحظات دون مكاسب الأفراح

■ ***دعنا نعد الى بعض القضايا الخاصة بالعملية الابداعية ذاتها، ولنبدأ بتشكل القصيدة عند عبداللطيف اللعبي ، كيف تأتي القصيدة إليك؟***

□ القصيدة بالنسبة لي ، حدث مفاجيء دائما ، ولو أنني أحبل بالقصيدة مدة طويلة أو قصيرة، لكن تجلي الكلمات في داخلي شيء مفاجيء ، دائما وأتمنى أن يفاجأ بالقصيدة ، وبالتالي

يقاسم الشاعر جوهر التجربة.

■ ***وكيف تنظر الى عملية الابداع؟***

□ أنا أشبه أحيانا ، عملية الابداع الشعري بحادثة الولادة بالنسبة للمرأة، ومن هنا يتوجب على الشاعر أن يدرس عملية «اغواء المحاور» أثناء الابداع، وهي العملية التي تشعر بها المرأة عند الوضع، فهي من جهة ألم وتمزق ومن جهة أخرى فرحة كبيرة وارتياح عظيم، ولذلك يجب على الشاعر أن يعطي الحياة لابداعه بنفس الصورة المتفوقة التي تعطي بها المرأة الحياة للكائنات البشرية.

■ ***هل تخطط لأعمالك الشعرية، أم انها تاتي هكذا بكل فطريتها وتلقائيتها؟***

□ أنا لا أخطط، الشعر ليس فيه هذا التخطيط الشعر فطري، أو ربما همجي ، انه عملية بدائية ، تشبه الى حد ما العملية الأولى التي مكنت من ايجاد هذا الكون، وهي عملية بدائية في العمق وحضارية عند الوصول الى النتيجة.

■ ***وماذا عن الالهام الذي ما يزال الشغل الشاغل للنقاد ودارسي الأدب؟***

□ مصطلح الالهام أو ما يرمز إليه ، لا يوحي لي بشيء ، فأنا أعتقد أن الكلمة الشعرية تأتي من مكان بعيد جدا في الذاكرة ، فهي تتجاوز الذاكرة الفردية بكل التأملات والتجارب الانسانية التي يعيشها ذات الشاعر فالالهام كصوت خارجي ، يملي على الشاعر بعض الأشياء ، وأنا أؤمن بالتجربة، وبالغرائز القوية جدا في الانسان، تلك الغرائز التي تملي علينا التشبث بالحرية ، والعدالة الانسانية ، وجعل الحب عرشا للعلاقات الانسانية، وسندا للكتابة نفسها، هذه هي الأشياء التي تجعل علاقتي بالكتابة علاقة مصيرية، أي أنني لا أستطيع أن أفعل شيئا غير الشعر ، ولا أتصور نفسي في مجال آخر غيره، الشعر هو طريقتي في الحياة، وطريقتي في الحب وطريقتي في الحلم بمجتمع آخر، أو انسانية أخرى، وحياة جديرة بأن نحياها.

■ ***وهل هناك وقت مفضل للكتابة؟***

□ ليس هناك وقت مفضل ، ولكن الوقت المناسب بالنسبة لي هو الصباح، فأنا منضبط تماما، يجب أن أكتب أربع ساعات على الأقل، حتى لو لم أكتب شيئا ، ليس مهما أن أكتب، المهم أن أكون على موعد مع الكلمة وعلى موعد مع الحالة الشعرية، وقد تأتي أشياء ، وقد لا تأتي ، المهم أن أكون في هذا الحضور الوجداني، فهذا الموعد هو موعد عشق، وأعتقد أن هذا هو امتياز الشاعر، لأنه يستطيع أن يدرك مواعيد الغرام اليومية ، وأن يعيش هذه اللحظات دون متاعب الاغراء.

■ ***هل للموروث العربي تأثير على تجربتك الشعرية وانت تكتب بالفرنسية؟***

□ التأثيرات متعددة ، يمكن أن تكون ناتجة عن القراءة عن الانفتاح على الثقافات الأخرى، لكن الموروث الشعبي له دور، فمع انني شاعر يكتب بالفرنسية، إلا أنني شاعر شفوي، ولذلك فأنا متعلق بهذا الجانب من التجربة الشعرية، وهو أن تكون القصيدة مكتوبة ومتوجهة الى القاريء، الى القراءة المتفردة ، وفي نفس الوقت تكون قابلة للقراءة العامة على جمهور معين، وأنا أدرك أنه في لحظة القراءة العامة يحدث شيء خاص،شيء يختلف بشكل كبير عن القراءة المنعزلة، فهناك جسد الشاعر، وصوته، وعيناه ، وبالتالي هناك شيء شبيه الى حد ما بما يحدث خلال العرض المسرحي ، بالرغم من أن الشاعر ليس ممثلا.

■ ***اخيرا ، وعبداللطيف اللعبي يتوجه الى المغرب، بعد المنفى الاختياري الذي دام اكثر من عقد من الزمان كيف يقيم تجربة المنفى وتجربة العودة الى الوطن بابعادها المستقبلية وكيف يصف شعوره وهو يعود ثانية الى ارض الوطن بعيدا عن قضبان السجن؟***

مجنون الأمل أرخت فيها لصدمة الحرية

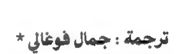
وظيفة الشاعر خارجة من نطاق الأضواء ويجب أن تكون هناك نوعية من البشر تعمل في الظل وتأخذ وقتها من التأمل

□ شعوري وانا أتوجه الى المغرب، هو شعور عادي، فأنا من الرحل ، لا أستطيع ان أستقر طويلا في مكان فيه لغة واحدة، فيه ثقافة واحدة متعتي الخاصة هي الانتقال من متعة الى أخرى، أنا مثقف مخضرم، وأحس بمتعة خاصة في الانتقال من اللغة العربية الى الفرنسية والعكس لا أستطيع ان أبقى طويلا في مكان معين، فأنا لا أتحمل الاستقرار، لكن هناك أسبابا أعمق، هناك رغبة حقيقية في العودة الى المغرب، للعيش هناك، والانخراط في الواقع الاجتماعي والثقافي، لقد أمدتني تجربتي في أوروبا بآفاق ثقافية رحبة مختلفة، لكنني أعتقد ان تلك التجربة قد وصلت الآن الى حدودها الطبيعية، وأصبحت اشعر انني لم أعد قادرا على أخذ شيء من الغرب الآن، بل العكس الصحيح وهو أنني يجب أن آخذ من واقعي العربي المغربي.

---

* الشاعر الكبير عبداللطيف اللعبي عاد الى باريس مرة أخرى بعد ان أجهضت أحلامه ومشاريعه في الاستقرار بمكانه الولادي.

الروائي المبدع واسيني الأعرج
يحكي دوار
منحدر السيدة المتوحشة



ترجمة : جمال فوغالي *

هوذا المبدع واسيني الأعرج هذا المتصوف الذاهب في لهيب اللغة، في حريقها، في رحيقها، في طهارتها، شهوتها الأبقة ، غلمتها المشتهاة، لذتها الأسرة حدسها السكين : هذا الذابح، الدامي، المغرق حتى الابتهاج المجد في القلب وفي الجوارح يحكي عشقه الصادي لمدينة تختنق اختناقها بالزيف والرعب والقتل: هذه الجزائر الساكنة في القلب وفي الذاكرة وفي مجرى الدم.

أيهذا الواسيني سندباد الأزمنة الآتية، تجيء من دم الشهداء، وطهارة الصديقين أيها «البشير» حفيد «الموريسكي» الأول المعذب بأعوام الفجائع والمآسي ومحاكم التفتيش، يا أيها «العاشور الماندرينا» الذي تطهر بمياه البحار السبعة ، يا «الحسين بن المهدي» يا خويا، يا «مريوشا» غنج مريم البهية الوديعة الساكنة في سويداء الطفولة تقتات نبض القلب، يا «سيدة المقام» مرثيات اليوم الحزين ، وهاهم «حراس النوايا» يجتثون بأحقادهم آخر ما تبقى في صدورنا من أحلام!

وها أنت في كل هذه الأسماء وإن تعددت، مفرد أنت بصيغة الجمع، تجيء كالفيض الغامر الدافق، طالعا كالالق من لغة ابن عربي وعذابات الحلاج ومكاشفات البسطامي ومواقف النفري : عرس اللغة لالاؤها، كبرياؤها السامق حتى برزخ الروح!

★ قاص من الجزائر.

هي ذي «دنيازاد» تثأر لنفسها وهي تستعيد صوتها، تكتب تاريخها، تاريخنا المغيب: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف وهؤلاء المجوس، يأجوج آخر الزمن، الدجال الأعور، يبتذلون حروف الكتابة البهية، يشوهون صفاءها الفاتن ، يغتالون براءتها ، وليس لنا غير مقام رمل المابة يهيج حرائقها، حرائقنا، هو ذا واسيني يقول حريق المدينة فجيعتها في سخرية حادة، مستعيدا «دون كيشوت»، وقد اتخذه «سرفانتس» مطية ليسخر من الفروسية، ألم يقل عنها الروائي العالمي محمد ديب :«لقد ذكرتني ، وأنا أقرأها ، بحالة الرعب والاختناق لدى «لينين» عندما أنهى قراءة قصة «تشيكوف» (القاعة ٦).

وهنا حوار قد أجرته معه مجلة «أدب / عمل» يقول الرواية سردا وبناء ولغة وشخصيات ومدينة تئن أنينها المأساوي تبحث عن خلاصها.

● *لماذا اخترتم خلفا «لسرفانتس» شخصية رئيسية لروايتكم؟*

○ ببساطة لانني متعلق أيما تعلق بهذا الروائي الذي هو «ميجيل سرفانتس» ولروايته الكونية «دون كيشوت» ولخطابه الساحر والذي أجده دائما حداثيا.أن تفهم مع «سرفانتس» العالم كأنه الغموض كيما تواجهه، ليس كحقيقة مطلقة ولكن كحقائق نسبية متناقضة. إني أتفق تماما مع رأي «كونديرا» : في عمق الكتابة، في جوهرها ،

هناك استفهام وليس اتفاقا أخلاقيا أو غيره. ليس هناك قط حقيقة مطلقة ، بل إبهام جهنمي لأن الحقيقة المقدسة تشظت لمئات الحقائق الصغرى النسبية، والرواية هي التعبير الأبقى لهذا التشظي والتفتت. إن الرواية ستزول يوم يتوقف هذا التفتت. فالرواية بوصفها فنا هي بالأساس متعارضة مع الحقائق الكلية المطلقة . إذا كانت موجودة، وكذا مع جميع اليقينيات، هذا من جهة ،ومن جهة أخرى أشعر دائما أنني تركت خلفي بعض جذوري ، هنالك في اسبانيا ، فأنا خلف عجوز مكتبي غرناطي والذي، ذات يوم ، وهويرى مكتبته تحترق تحت ألسنة نار محاكم التفتيش عض يده كوحش مجنون ، لقد أقسم بأغلظ الايمان الا يضع قدميه أبدا في بلاد يكون فيها الكتاب عدوا، والذاكرة تصبح رمادا. لقد عبر البحر فوق خشبة كيما ينتهي عند الضفة الأخرى الى الوحدة ويموت مسموما بقطعة لحمه نفسها... الاندلسيون يقولون بأن الغضب يحدث ردود أفعال كيميائية من نوع السم في الجسم! لقد عرفت كل هذا مستمعا لشيوخ قريتي الصغيرة ، وبالأخص جدتي التي تمتلك ذاكرة عجيبة تعيدها حتى تخوم القرن السادس عشر. لقد تركت لي جزءا من تلك الذاكرة الفاتنة، إنها خليط مهول من الواقع والخرافة!

● ***في الرواية هناك نظرة مزدوجة للجزائر: نظرة السارد، الموظف بوزارة الثقافة، ونظرة الصحفي الأسباني «دون كيشوت». لماذا هذه النظرة المزدوجة ، هذاالسرد المزدوج؟***

○ إن ما أردت أن أكتبه هو رواية عن الجزائر. رواية تقول الألم بالضحك والسخرية. فعندما يبلغ الألم ذروته فليس هناك من اختيار إلا بين الجنون أو السخرية، ولقد اخترت الثانية. وكلما تقدمت في الكتابة ، انفتحت بنية الحكاية باتجاه شيء أكثر تماسكا وأكثر عمومية ، لقد وجدتني وجها لوجه أمام تحول لوطن بكامله : رواية تحكي الارهاب الذي ليس له من هم غير مسح الفكر وكل قيمة انسانية، مسح فظ عنيف وليس له من تفسير إلا الأمية. وعليه فقد وجدتني أمام نظرتين للمشكلة،ولكنهما متشظيتان ، الأولى وتتعلق بـ«دون كيشوت» الذي يكاد يكون فلكلوريا، الثانية، «بحسيسن»، وهي العميقة ولكنها غير كافية إنه لا يملك الحقائق والرهانات، إنها نظرة على العموم ، غامضة ، يتداخل فيها الخوف والخضوع والوطنية. والأهم في كل هذا أن النظرتين تلتقيان كيما تكونا نواة واحدة أكثر اتساعا وأكثر عدلا، وبالأخص أكثر انسانية. رحلة الاثنين ، الأولى داخل نفق البيروقراطية والثاني داخل دهاليز المدينة، وكلتاهما تسمحان بتفجير الحقائق المخفية، إنها تعرية، ليس للأشخاص ولكن للآلة الجهنمية التي هي «النظام» الذي لا يريم ولا يبرح، والذي يمثل الشر المستطير والذي يسحق كل احتمالات التجديد، ففي العالم البيروقراطي للموظف ليس هناك من مبادرة ولا فعل ولا حرية، لا يوجد غير الخضوع الأعمى، وتحديد شخصية في هذا العالم هو قتله ، إفراغه من كل قدرة إبداعية. لعل هناك مبالغة أدبية بسبب بنية السخرية... قبل ذلك وجدت القرصنة والبحر اللذان أنعشا طبقة الدايات والبايات، والآن هناك الدهاليز النفطية التي تأخذ مكانها. إن العقلية القبلية والعشائرية والعائلية هي نفسها . أعتقد اننا لا يمكن بأن نؤسس للحداثة على أنقاض البدائية!

● ***ما هو جزء السيرة الذاتية ، الشهادة في نصكم؟ هل يمكنكم أن تكتبوا، كما في السينما في مقدمة القصة «كل تشابه مع الشخصيات والوقائع التي حدثت لا يمكن أن تكون إلا محض مصادفة»؟!***

○ إنني أقول«كل تشابه مع .. هو متعمد ومقصود» لم أحبب أبدا الصيغ الجاهزة. الرواية هي قبل كل شيء رواية ، كتابة وكلمات ، إنها دعوة لفك لغز، أو بكل بساطة ، استفهام، إن جوهر الرواية استفهام افتراضي. أحيانا نقول إن رواية ما تسرد حياة «كافكا» وفلسفته ولكن في الواقع ليس بإمكاننا أبدا أن نستخرج من رواياته فلسفة متماسكة . فهناك مشاهد يتكلم فيها الكاتب ، نحس تدخلاته، وكل ما يقوله ليس مهما إلا داخل الحقل المغناطيسي للشخصية. في نصي تفاصيل ذاتية ولكنها معومة بتفاصيل روائية حتى تفقد هويتها كيما تصبح «وهما» صراحا. «فهناء» مثلا كانت موجودة فعلا، إنها جدتي التي قلبها الموت منذ عشرين سنة خلت والتي أثرت في حياتي الى الأبد. لم تكن ضريرة ، ولم تكن تصلي أمام لوحة «دالي» ، لقد كانت أمي ، بالأحرى التي تفعل ذلك ، في مكتبي ، كلما زارتني. وعند الصلاة ، كانت جدتي تدير اللوحة ثم تنساها بعد ذلك في تلك الوضعية. وهذه اللوحة التي تدير ظهرها لكل مار تحيرني . لماذا هي مدبرة؟ ولم أدرك سر ذلك إلا متأخرا! إنها مشكلة ثقافية أعيها ، وهي حدث أثر في تأثيرا كبيرا ، إنه يعني أن الأشياء تغيرت الى الحد الذي فقدنا فية الروابط العائلية . إذا كان عنصر السيرة الذاتية موجودا فقد انحرف عن دوره الطبيعي كيما يعانق دورا آخر يحيل الى الأدب لا الحياة الخاصة وبعيدا عن كل ذلك لم أعمل أبدا بوزارة

الثقافة ، ولكنني مع ذلك كنت قريبا وقاب قوسين أو أدنى من العاملين بها.

● *في تعارض الحاضر / الماضي حضور الحنين قوي جدا . كيف تعللون ذلك؟*

○ إن أكثر ما يدهشني ليس خراب هذي البلاد، وإنما الوعي بهذه الكارثة، وموقع الماضي والحاضر في هذا الوعي فما يتعس مدينة مثل الجزائر هي عجزها عن عيش حاضرها في انسجام مع ماضيها الذي لا ينقصه البريق. لقد غدت مدينة بلا ذاكرة. حنين هذه الرواية ، اذا كان هناك حنين، يكمن أساسا في ضياع المعالم. والدولة الحديثة لا يمكن أن تؤسس داخل الفراغ! الدولة هي مجموعة معقدة من التراكمات والقطائع. إن ما أصاب ثقافتنا هي القطيعة مع ما يمنح الحياة والتنوع لبلادنا . حي بلا ذاكرة وبلا ثقافة شعبية حي ميت. حي مفتوح على جميع المغامرين الذين لم يرهقوا أنفسهم في تحطيمه من أجل مصالح تجارية ، وليس الاسلاموية إلا مرحلة لهذه المغامرة التي ستحطم بدورها ما تبقى من إنسانية هذه المدينة وشعريتها! فأنا لست مناصرا للماضي، وإنما للحظاته الثقافية المتشابكة التي أسانا تسييرها . وسرفانتس واحد من هذه اللقاءات العظيمة والكهف صورة ذلك الأثر. ابن خلدون أيضا له ذلك الأثر في فرندة، وجزء كبير من الجزائريين يجهلون ذلك لان أحداثا كهذه ليس لها من موقع في المدرسة! إنها مواعيد ضائعة ، الضياع الأكبر ، ماض مفرغ من قدرته. وفي روايتي لا أعيد انتاج الماضي ، إنه كما هو ، وما يهمني بالمقابل هو لحظة الضياع التي أسائلها كيما أذهب مباشرة باتجاه قلب الأشياء محاولا فهم المأساة التي تسيج وعينا. المأساة هاجسي المركزي في كتابتي الابداعية ، ومن خلالها أرى الماضي والحاضر.

● *ما الوزن الرمزي الذي تحلم به «حنا» هذه الجدة الضريرة المولعة بالأساطير؟*

○ «حنا» هي التحول . إنها ما تبقى من الذاكرة : مكان اللقاءات التي تحدثت عنها آنفا، والتي للاسف، لم تكن دائما ناجحة . «حنا» عودة هذه الصورة التي هي في طريقها الى الاندثار داخل الصمت والخوف. إن هذا الماضي يظل ضريرا ، نوع من التحديد دون قيمة، إذا لم يندمج في نظام قيمي يسعى إيجابيا نحو حداثة تكون فيها الاختيارات الاساسية أمرا لا انعكاس له..

● *ما هو الخطر الحقيقي الذي يمثله «دون كيشوت» للسلطة التي قبضت عليه؟ كيف تعللون طرده شر طردة؟*

○ «دون كيشوت» ليس بالتأكيد خطرا كبيرا على السلطة لأنها تملك مثل غيرها من السلطات في العالم الامكانات الضرورية للاستبداد. إن «دون كيشوت» كان خطرا على النظام. إن هامش التحرك يسمح بما يلي: يمكنك أن تسب السلطة القائمة دون خطر كبير ولكنه لا يمكنك أن تشكك في النظام وممارساته الخفية وآلياته الغامضة. فمنذ عقود ونشاطه الحقيقي عنكبوتي، ترتبط فيه مصالحه الكبرى بقوى خفية.. وكل الأخطار يمكن أن تكون ممكنة حتى الاغتيال. إنها ممارسات إجرامية قبلية مترسخة في مجتمعنا. والاغتيال المنظم ضد «بوضياف» هو المثال الدموي لهذه الممارسة . فلا «حسيسن» ولا «دون كيشوت» كانا يهدفان الى تعرية النظام ولكنهما فجأة وهما في مغامرتهما، المفروضة التي سمح بها النظام نفسه خطأ، جعلتهما يكتشفان الكارثة المستترة خلف الصور الكاذبة والخطب الأفاقة ، لقد أوقع النظام نفسه في شراك تناقضاتها. فلقد طرد «دون كيشوت» بالاستعجال المطلق ولقد حمل معه ما لم يكن يريد أن يعرفه ، و«حسيسن» مقبوض عليه من قبل مجموعة مجهولة، ويمكننا أن نتخيل الأمرين ، إنها هذه الطبقة المتحفزة دوما من أجل المحافظة على مصالحها حتى وإن تعاونت مع آلة الموت الاسلاموية . لقد قطع ذكر «حسيسن» وحز لسانه من منبته، ولكنهم لم يقتلوه لأن الاسباني هناك في العدوة الأخرى وهو يملك جزءا من الحقيقة، إن «حسيسن» رغم الخوف من هذا التشويه فإنه يباشر بكتابة حياته ليترك الحقيقة تأخذ مجراها ومرساها. فهو أيضا ، وبهذه الطريقة يساعد على ذهاب النظام دون أن يشعر بذلك ، ودون أن تكون له النية لفضحه وتعريته!

● *في روايتكم «الفظائر» كثيرة ولا تتعارض دائما : جزء من الماضي يرتبط بالحاضر (سرفانتس ودون كيشوت، هما معا أسيران، ماية تشبه زريدة)، الساردان يكملان الحكاية نفسها ، العنف الاسلاموي وعنف السلطة يطارد كلاهما الأبرياء أنفسهم، ماذا كنتم تقصدون بلعب المرايا؟*

○ لست متفقا تماما مع ما تقول، ففي كل نظير هناك ملمحان: تقاطع وتعارض، وعليه فليس هناك نظير بل إعادة إنتاج للسيمات نفسها بين شخصية وأخرى، لنأخذ مثلا لذلك «سرفانتس» و«دون كيشوت» الجد وابن الحفيد. فيم يشتركان؟ في أشياء كثيرة، بالتأكيد ، وبالأخص في المغامرة، في هذا البحث عن الحقيقة نفسها

عندما يكون ثمنها غاليا، ودون أحكام مسبقة ، فقد شارك «سرفانتس» في حروب دينية ، ليس كمرتزق، وإنما كإنسان مقتنع بما يفعله. ولقد بدأت مغامرته سنة ١٥٧٠ عندما التحق بحملة ضد الاتراك والتي كانت نهايتها الاخفاق في نيقوسيا ، وفي السنة الموالية كان بطل المعركة البحرية "De lépante" تحت إمرة «دون جوان» النمساوي حيث أصيب إصابة بالغة وفي سنة ١٥٧٢ شارك في معركة «نافرين» وفي سنة ١٥٧٣ ساعد على الاستيلاء على تونس التي استعادتها القوات التركية سنة بعد ذلك .. الخ.. دون الحديث عن مغامرته التي بدأها في الجزائر... وما يهمني في كل ذلك، ليس الحروب ، التي لها بداية ونهاية، ولكنها الرغبة والقوة تملآنه كيما يكون للحياة معنى هي ذي الحياة بدأت تفقد ذلك المعنى شيئا فشيئا. وليس مهما اذا كان هذا المعنى خاطئا تاريخيا. إنه عالم يسعى سعيه الحثيث باتجاه الوهن، منتهيا الى اللامعقول ليترك مكانه لعالم جديد ذي قيم أخرى وعلام لكثير من الغموض؟

وهذا «دون كيشوت» يكاد يكون شبيها به: إنه مغامر وبحاثة عن المعنى وهو في الجزائر وقد حدث له ما حدث لـ«سرفانتس» و«زريدة» لم تكن لتطلب منه أن ينقذها من الملاحدة والمرتدين وإنما كانت تريد منه أن يفهمها فقط. ولم يخرج من هذه المغامرة بيقينيات وإنما بكثير من الأسئلة. فـ«دون كيشوت» صنو «سرفانتس» ، لقد كان متورطا في أسئلة آنية. وهكذا هي لعبة المرايا تعمل بانعكاساتها على كشف جزء مما هو خفي للقارىء.

● *الشخصيات النسائية في هذه القصة تبدو عنيدة مصممة ملتزمة في معارك ايجابية . فهل النساء أكثر فعالية من الرجال في مواجهة الشر والنسيان والابادة؟ ولكن ماذا عن «ماية» «زريدة» ، هذه المرأة الرائعة، مع أنها كانت حليفة القوى القمعية؟!*

○ لا، أبدا. ماية مثل «حسيسن» ، إنها تعيش داخل نظام يسحقها سحقا، ولكنها تصر إصرارها على البقاء ، وهي ليست حليفة النظام هذا العاجز عن إنتاج الحلم، وهي دوما تحلم بعالم آخر، إنها وعي مغيب. وبالتأكيد فإن الحضور النسوي يهيمن في رواياتي ولهذا أسباب اجتماعية ونفسية. إنني ترعرعت في بيت وفي قرية كانت النساء فيها حاضرات والرجال غائبين في الهجرة . إن ذلك يتعلق بالرواية التي صدرت بألمانيا (يقصد رواية سيدة المقام ، مرثيات اليوم الحزين) والتي رفض الناشرون الجزائريون واللبنانيون نشرها. (نشرت مؤخرا بالجزائر عن موفم) الشخصية في هذه الرواية راقصة باليه تفضل أن تموت على أن تتخلى عن جسدها، هذا الحضور النسوي الذي ينتهك بقوة عقلية القرون الوسطى فرض مشكلة! بالأساس فالمرأة مانحة الحياة، إذن الأمل، وقانونها الاجتماعي في صف الخاسرين في مجتمعاتنا ، وليس لها ما تخسره ، لقد تخندقت جذريا ضد ديكتاتورية الذكور. وأنا أقول هذا الذي أقوله لست مواليا للفكرة التي تجعل من المرأة إلها لا يكتفي إلا بذاته. الجنسان لهما معا قدر واحد وخسارتهما أو نجاحهما لا يفترقان ، ولا يمكنني أن أتصور أحدهما إلا من خلال الآخر في تكاملهما واختلافهما سواء بسواء.

● *إن السارد يبدو بالتناوب متمردا، ضعيفا، مثاليا ، بريئا ، ضحية ومتواطئا وشريكا للنظام.*

○ نعم هو كل ذلك. إنه مواطن عادي إنه لا يجهل «الحقائق الأربع» وهو، في لحظة معينة من تاريخه ، كان يعتقد أن بإمكانه تغيير الأشياء ، وهو يعرف جيدا أو بوضوح أن ألم البلاد لا يجيء إلا من العجز والرداءة . ولا أحد يمكن أن ينوجد في مكانه ! إن في هذي البلاد بيروقراطية جهنمية ، ووجودها لا يخدم غير المصالح الكبرى وليس المواطن أو الدولة، وهؤلاء الناس ساكتون أو يجعلون أنفسهم متواطئين خوفا من الاخطار التي سيتعرضون لها، وهذا «حسيسن» يتحدى هذا الخوف مضيعا مصالحه الصغرى!

● *إن روايتكم لا تترك مكانا للأمل بين الدهاليز والمدينة المميتة والاستنطاقات، لماذا حالة الفشل مع الانسانية - بالاحرى المثالية - هذه التي تصاعد من النص كله من خلال مغامرة «دون كيشوت»؟*

○ إن المأساة هي هاجسي المركزي في الكتابة ،كتابتي ، إنها ــ المأساة ــ تحتل جزءا من لاشعورنا ، مأساة الأشخاص وهذا البلد، هؤلاء الذين يصرون إصرارهم على الهروب من قدرهم المحتوم، ولهذا السبب يسقطون ، وقد أوقعوا أنفسهم في شراك أعمالهم، ولكنهم لا يتوانون عن اكتشاف الحقائق التي تمنحهم معنى لسقوطهم . ففي الحياة هناك مسارات حتمية لا تكون الا داخل الآلام العظيمة، والنوايا الحسنة لأولئك وهؤلاء لا تفعل شيئا، وعندما تتجمع بعض الشروط التاريخية وتتفرع فإن مسار الأشياء يأخذ سبيله. ففي المدى القصير ، يمكن أن نكون متشائمين ونحن نرى كل اليقينيات تتهاوى في الفراغ ولكننا في الوقت نفسه نتحرر من هذه اليقينيات، وهذا ما يصنع مجتمعنا ووعينا الجديدين معا. وعليه ففي المدى البعيد، لا يمكننا إلا أن نفرح .





فرناندو بيسوا[1]
Fernando Pessoa

نشيد الظفر

ترجمة وتقديم

المهدي أخريف*

قصيدة «نشيد الظفر» قصيدة أساسية في تجربة بيسوا الشعرية . بها دشن الولادة الشعرية لالبارودي كامبوس Alvarodé Campos ، النديد الشعري الأكثر بيسوية من بيسوا نفسه. لقد انكتبت هذه القصيدة ــ النشيد في ذلك اليوم الابداعي الخارق في حياة بيسوا، يوم الثامن من مارس ١٩١٤ الذي عاشه لحظة من كتابات شعرية متصلة فيما يشبه الانخطاف اثمرت ظهور معظم قصائد «راعي القطيع» لالبرطوكايرو Alberto Calero ثم قصيدة «مطر مائل» لبيسوا نفسه وأخيرا «نشيد الظفر» هذه جميعها انكتبت دفعة واحدة وبدون تشطيبات معلنة بدايات تجربة التعدد والتكاثر الذواتي الشعري الذي سيعرف فيما بعد المزيد من الولادات والخوارق.

وإذا كان الخلاف بين الباحثين والدارسين متشعبا حول ماهو نديد وما هو مستعار من الأسماء أو «المخترعات» الاسمية البيسوّية في مجال النشر فليس ثمة خلاف أساسي حول أنداده في الشعر وهم : البرطو كايرو [2]، البارو دي كامبوس، ريكاردو رييسRicardo Ries [3] وكوليهو باشيكو [4] Coleho Pacheco المتحفظ عليه.

لقد اختار بيسوا إذن أن يتكاثر ويتعدد، أن يتخفى وراء أقنعة شتى (بعضها لم يكتشف إلا منذ شهور فقط). غابة كثيفة ومضللة حتى بالنسبة لصانعها وراعي كائناتها، المقيم حيث لا يعلم وحيث استحال هو بدوره الى قناع الى مجرد اسم مستعار. إحساسه الجذري المريع بخواء الوجود وهشاشة واقعية الواقع ألجأه الى ضرورة اللعب، اللعب السوداوي والكئيب بممكنات الخيال ومهاوي الداخل، ألجأه الى الايمان بواقعية الوهم الى إخصاب الهويات والذرات الكامنة والممكنة في ذاته الى أقصى الحدود الممكنة مغامرا بكل رأسماله من المشاعر والحدوس والأفكار والمواجع .. لم يثنه شيء عن التفرغ كلية لتشييد قارته العجيبة : قارة الهدم والتشكيك والصراخ والسخرية السوداء، الأنين المكتوم والحنين، والمفارقات والفناء المجوف، تعذيب الذوات وشيها على نيران لا ترحم .. وقبل ذلك وبعده مساءلة الوجود والأشياء بهزء وعنف والاحتجاج الجذري والدائم على ما لا علاج له : الوجود القسري في عالم القسر.

***

ولد البارو دي كامبوس ــ حسب التاريخ المفترض الذي وضعه له بيسوا ــ في طابيرا Tavira ، الميناء البحري لـ Algarve يوم ١٥ أكتوبر ١٨٩٠ . لم يحدد يوم وفاته الذي لا ينبغي حتما أن يكون سابقا لشهر أكتوبر ١٩٣٥.

بين بيسوا وكامبوس ، انعقدت أواصر صداقة متينة ، إذ كثيرا ما خاطب الأول الثاني بعبارات ودية غير مألوفة لديه مثل «ولدي» و«صديقي المسكين التعس» . إن «كامبو هو البيسوي الأكثر بيسوية في بيسوا».

بعد إنهائه دراسته الثانوية انتقل الى انجلترا لدراسة الهندسة البحرية ثم عمل سنوات عديدة من بعد، في مؤسسة بناء السفن في نيوكاسل في سنة ١٩٣٤ عاد بصفة نهائية الى لشبونة ليتفرغ للأدب بعدما تخلى عن مهنة الهندسة.

* شاعر وكاتب من المغرب.

كان كامبوس خلافا لاستاذه كاييرو وصديقه رييس، ميالا الى التأثر بالظواهر والتقليعات الأدبية لعصره، مهتما بوجه خاص بالقضايا التي أثارتها الطليعة الأدبية (وهي قضايا لم يسايرها بدون شروط في أي وقت من الأوقات).

كامبوس في رأي رييس «ناثر كبير.. مع علم كبير بالايقاع» لأنني يقول رييس «لا أرى فارقا أساسيا بين الشعر والنثر»(٥).

غير أن كامبوس ــ مثل غيره من الأنداد ــ لم يحظ بمقروئية واسعة في حياته بالرغم من الفضيحة التي آثارها في عددين من أعداد مجلة أورفي. وطوال العقد العشرين اكتفى بنشر بضع قصائد في مجلات أدبية أبرزها «المعاصر». وفي بدايات الثلاثينات لم يكن معترفا به كشاعر كبير سوى من طرف دائرة محدودة جدا من متلقي مجلة«حضور»، وكذا من قبل بعض الجماعات الأدبية الصغيرة في لشبونة وأبورطو، فضلا من كاتبين وناقدين فرنسيين هما بيير أوركاد Pierre Hourcade وأرماند غيبر Armand Guibert الذي شرع فيما بعد في ترجمة أعماله الى الفرنسية.

يقول أوكتافيو باث عن «نشيد الظفر» (٦):

«تمتلك قصيدة كامبوس الأولى «نشيد الظفر» أصالة خداعة، فهي في الظاهر صدى لامع لويتمان وللمستقبليين انها نشيد لا يمكن أن يقارن إلا بتلك القصائد التي كانت تكتب في نفس تلك السنوات في فرنسا وروسيا وأقطار أخرى. لكن الفارق ملموس. فويتمان آمن فعلا بالانسان وبالآلات، أو بعبارة أفضل، آمن بأن الانسان الطبيعي لم يكن معاديا للآلات. عقيدة وحدة الوجود لديه تستوعب حتى الصناعة والقسم الأكبر من أخلافه لا يسير في نفس اتجاه تخيلاته، بعضهم يرى في الآلات لعبا مدهشا. إنني أفكر في فاليري لاربو وفي Barnabooth الذي ينطوي على أكثر من وجه شبه مع البارودي كامبوس إن موقف لاربو تجاه الآلة هو موقف أبيقوري، موقف المستقبليين منها موقف رؤيوي فهم ينظرون إليها كما لو كانت البدركي المدمر للانسانوية الزائفة و«للانسان الطبيعي» تبعا لذلك. لا يقترحون أنسنة الآلة بل بناء نوع إنساني جديد مشاكل لها. الاستثناء هو ماياكوفسكي. لا ولا حتى هو. أما «نشيد الظفر» فليست قصيدة أبيقورية ولا رومانطيقية ولا ظفرية إنها نشيد غضب واندحار، وفي هذا تكمن أصالتها.

المصنع هنا عبارة عن «منظر استوائي» مأهول بحيوانات عملاقة وشبقة، بجماع لا نهائي للعجلات والرزم والبكرات، حيث الايقاع الميكانيكي يتضاعف وجنة الحديد والكهرباء تتحول الى قائمة تعذيب الآلات هي أجهزة الجنس الهدامة: لكم أحب كامبوس أن تطحنه تلك اللوالب الفوارة، هذه الرؤية الشاذة هي في الواقع، أقل فانطستيكية مما تبدو، وهي ليست مجرد وسواس خاص بكامبوس. الآلات هي التناسل وتكاثر الأنساق والمنظومات الحيوية. وهي تفتتنا وتبعث فينا القشعريرة لأنها تمنحنا الانطباع الآني للذكاء واللاشعور، كل ما تفعله تفعله بإتقان لكنها لا تعرف ماذا تفعل. أليست هذه سمة من سمات الانسان الحديث؟ غير أن الآلات هي فقط أحد وجهي الحضارة المعاصرة. الوجه الآخر هو الاختلاط الاجتماعي.

بالصراخ ينتهي «نشيد الظفر». يفقد البارو دي كامبوس، وقد تحول الى حزمة طرد، عجلة القدرة على استخدام الكلمات: فيلجأ الى الصفير الى الصرير، يقرع الأجراس، يدق بعنف ويدوي ثم ينفجر كلمة كاييرو (المعلم) تستدعي وحدة البشر والحجر والحشرات أما كلمة كامبوس فتستحضر الصخب المتقطع للتاريخ. ألوهية الكون وألوهية الآلة إذن شكلان لالغاء الوعي.

نشيد الظفر

على الضوء المؤلم لمصابيح المصنع الكهربائية الضخمة
أكتب محموما
صارا بأسناني أكتب مغتاظا مثل وحش أمام
كل هذا الجمال،
أمام كل هذا الجمال الذي لم يعرفه البتة القدماء
أوه، أيتها العجلات التروس أيها الـ ر ـ ر ـ ر ـ ر
الخالد التشنج الفظ المحبوس للآليات المهيجة!
المهيجة بداخلي وبخارجي،
على امتداد أعصابي المحنطة،
والحليات كل ذلك الذي أحسه.
شفتاي تيبستا، لفرط سماعك عن كثب
أيها الضجيج الحداثي الهائل.
رأسي يتأجج اشتعالاً من أجل غنائكن
بغلو تعبيري بأحاسيسي المغالية كلها
بمغالاتكن المعاصرة أيتها الماكينات.
محموما انظر الى المحركات كما لو الى طبيعة استوائية
ـ مدارات إنسانية هائلة من حديد ونار وقوة ـ
أغني، وأغني الحاضر وكذلك الماضي والمستقبل،
لأن الحاضر هو كل الماضي وهو كل المستقبل.
وهناك أفلاطون وفرجيل بداخل الماكينات

والأضواء
الكهربائية فقط لأن الزمن القديم موجود هناك.
وفرجيل وأفلاطون كانا إنسانيين وثمة فلذات
من الأسكندر المقدوني من القرن الخمسين ربما،
ذرات قد تصاب بالحمى ذات يوم في دماغ
أسخيلوس القرن المئة، تسري عبر أحزمة الاتصال
اللاسلكي هذه وعبر هذه المكابس
وعبر هذه المقاود،
مزمجرة صارة مفرّية مخرّمة مدوية
محدثة في مداعبة مفرطة في الجسد
بمداعبة مصنوعة في الروح.
آه، لو أستطيع التعبير تماما كما يعبر محرك!
ليتني مضبوط تماما مثل آلة!
ليتني أستطيع المضي ظافرا عبر الحياة
كسيارة من آخر موديل!
لو أستطيع أن تشرب هذا كله فيزيقيا بالأقل،
أن أتمزق كلية، أن أنحل تماما، أن أصير مسام
لجميع عطور الكاربورات والحرارات وفحوم
هذه الزهرة الفخمة، السوداء الصناعية والشرهة.
متآخيا مع جميع الديناميات!
اهتياج مختلط من جراء صيرورتي الجزء الوكيل
من الدوران الحديدي والكوني
للقطارات الباسلة،
لنقل البضائع في السفن،
لدوران الروافع البطيء والشبق،
للضجة المؤدبة للمصانع
ولما يكاد يكون سكونا هامسا ورتيبا
لأحزمة الاتصال اللاسلكي.
ساعات أوروبية منتجة، مضغوطة
بين الماكينات والاندفاعات النافعة!
مدن كبرى راسية بمحاذاة المقاهي،
في المقاهي - واحات اللامجدي الصاخب
حيث يتبلر ويترسب
ضجيج النافع وإشاراته،
والعجلات، والعجلات المسننة وحوامل التقدم!
منيرفا جديدة لا روح لها من أرصفة ومحطات!
حماسات جديدة بحجم الراهن!
رافدات من صفيح حديد باسم ترقد في المرافيء،
أو ترفع، فجأة، على الأسطح المائلة للموانيء!
حركة دولية عابرة للمحيطات Canadian Pacific!
أضواء وحمى ضائعة من زمن في الحانات، والفنادق،
في الـ Long champs وفي الـ Ascots وفي الـ Derbies،
وتتوغل في شوارع الأوبرا والبيكاديللي بمثابة
روح في الداخل!
هي - لا الشوارع هي - لا الساحات، هي - لا - هو
الجنون!
كل ما يمر وما يتوقف أمام الواجهات!
تجار مشردون، مخنثون متأنقون بإفراط في لباسهم،
أعضاء معروفون في نواد ارستقراطية،
هيآت ضامرة مريبة أرباب أسر سعداء على نحو
غامض
وأبويون حتى من خلال السلسلة الذهبية
التي على صدريتهم!
كل ما يمر، كل ما يمر ولا يمر أبدا!
حضور القوادات المبرز زيادة على اللزوم،
التفاهة المسلية (من يعلم ماذا يوجد في الداخل؟)
للبورجوازيتين الصغيرتين، الأم وابنتها،
وهما تسيران في الشارع بدون هدف ثابت،
التغنج الأنثوي الزائف للواطيين الذين يمرون
متاقلين
وكل أولئك البشر المتأنقين
الذين يتجولون مستعرضين ذواتهم
والذين يملكون في دواخلهم روحا!
(أوه، لكم أرغب في أن أكون قوادا لهذا كله!)
الجمال المدهش للفساد السياسي،
فضائح مالية ودبلوماسية لذيذة،
عنف في الشوارع
ومن حين الى آخر ألعوبة قتل الملك
غامرة السموات الروتينية واللامعة
للحضارة اليومية بأنوار المعجزة والصلف!
أخبار صحف مفندة،
مقالات سياسية صريحة في عدم صراحتها،
أخبار Passez-à - la caisse جرائم كبرى
- في عمودين ثم انتقل الى الصفحة الثانية! -

الرائحة الطرية لمداد المطبعة!
لافتات ألصقت للتو مبللة ما تزال!
صفراء تظهر للعيان، بحزام أبيض!
كم أحبكن جميعا، جميعا
كم أحبكن جميعا بكل الوسائل
بالنظر والسمع والشم،
وباللمس (وهو ما يعني لدي لمسهن مباشرة!)،
وبالذكاء الشبيه بهوائي تجعلنه يهتز
أوه، لكم تتهيج حواسي كلها من أجلكن!
سمادات ، دراسات بخارية، تقدم في الفلاحة!
كيمياء زراعية والتجارة تكاد تصير علما!
أوه فرسان الصناعة الجوالين،
التمديدات الانسانية للمصانع والادارات المتثاقلة!
أوه للثياب في واجهات المتاجر، أوه للمانيكيات!
لآخر صرعات الأزياء!
لمواد لا نفع فيها يرغب في شرائها الجميع!
مرحى ، مخازن هائلة ذات شعب متعددة!
مرحى، اعلانات كهربائية تبرق وتختفي!
مرحى بكل ما يصنع اليوم، وبكل ما هو اليوم
مختلف عن الأمس!
إيه أيها الأسمنت المسلح، البلاط، الطرائق الجديدة!
التقدم المجيد في أسلحة الدمار!
المدرعات، الغواصات المدافع، المدافع الرشاشة،
الطائرات!
أحبكن كلكن حب حيوان مفترس
أحبكن حب أكلة اللحوم،
مضللا ونظري مشدود إليكن
أوه أيتها الأشياء الكبيرة، المبتذلة النافعة اللاجدية،
يا أشياء جديدة بالكامل،
يا معاصراتي الحميات ،أيها الشكل الراهن والقريب
لنظام الكون المباشر.
يا لها من ثورة إلاهية جديدة من دينامية ومعدن!
أوه للمصانع ، المختبرات ، أوه للـ Music - hells ،
أوه للـ Luna Park
للمدرعات ، أوه للجسور أوه للسدود العائمة -
في ذهني المضطرب المتوهج أضاجعكن
كمن يضاجع امرأة جميلة،
أضاجعكن بالكامل، مضاجعة امرأة جميلة
خالية من الحب،
امرأة نلتقيها مصادفة فتبدو غاية في الاثارة.
Eh - là - ho لواجهات المتاجر الكبرى!
Eh - là - ho لمصاعد كبريات العمارات!
Eh - là - ho للتغييرات الحكومية ! تغييرات
حكومية!
برلمان، سياسات ، مقرر وميزانيات،
ميزانيات مزيفة!
(ما من ميزانية إلا وهي طبيعية تماما مثل شجرة
وما من برلمان إلا وهو جميل مثل أي فراشة)
E - là الاهتمام بكل شيء في الحياة،
لأن الحياة هي الكل من لمعان الواجهات
الى الليل ، الجسر الخفي بين النجوم
والبحر القديم والمهيب الذي يغسل الشطآن
والذي هو نفسه ، يا للشفقة ، منذ كان
أفلاطون واقعيا هو افلاطون
بحضوره الملموس حاملا جسدا وروحا بداخله
وهو يحادث أرسطو الذي ما كان ينبغي أن يكون
تلميذه!
قادر أنا على أن أموت مطحونا على يد محرك
شاعر بالاستسلام اللذيذ لامرأة تضاجع.
فتلقذفوا بي الى الأفران العالية!
اطرحوني أسفل القطارات!
اجلدوني بحذاء السفن!
هي ذي المازوخية من خلال الماكينوية!
سادية الحداثي المجهول سادية الأنا والضجيج!
up - Là 0 hô johey ganolor de Derley
من ذا الذي يستطيع قضم «اللهب ؟» ذي اللونين
(طويل القامة أريد أن أكون حد عدم استطاعتي
اجتياز أي باب!
آه ، النظر عندي عبارة عن شذوذ جنسي!)
Eh - là - eh - là, eh - là أيتها الكاتدرائيات
دعنني أهشم رأسي على زواياكن ، ثم فليمتنع
على الجميع أن يتعرفوا علي عندما أسحب من
الشارع
نازفا دما!

أوه أيتها الترامويات ، القطر الجبلية ، المتروات،
ادعكنني جيدا حتى التشنج!
Hilla ! hilla! hilla - hôl
إضحكن مقهقهات ملء وجهي،
أوه، أيتها السيارات المكتظة بالداعرين والقحاب،
أيتها الحشود اليومية، في الشوارع ، لا هي بالفرحة
ولابالحزينة،
أيها النهر المتعدد الألوان حيث بإمكاني الاستحمام
كيف أشاء!
آه، كم من حيوات معقدة ،كم من أشياء ، هناك
في مساكن ذلك كله!
آه ، أن أعرف حياة الجميع، الصعوبات المالية،
الدعاوي المنزلية ، الفوضى العوائد الداعرة التي
لا يمكن حتى الارتياب فيها،
الأفكار التي تراود أيا كان منفردا في غرفته،
والحركات التي يأتيها حين لا يستطيع أحد رؤيته!
ألا يعرف شيء من هذا يعني أن يجهل بالكامل،
أوه، أيها السعار ، الذي كما لو كان حمى وهياجا
وجوعا
يستنفد وجهي ويرجف تارة يدي
بتشنجات لا معقولة وسط
غوغاء هذه الشوارع المكتظة بالمدافعات!
آه ، ثم أولئك العوام القذرون الذين يظهرون
دائما مثلما هم، ويتلفظون بالبذاءات كألفاظ مألوفة،
بينما أبناؤهم على أبواب المتاجر يتعلمون السرقة،
وبناتهم في سن الثامنة ـ كل هذا جميل ومحبوب
يستدرجون رجالا ذوي مظهر محتشم
الى الاستمناء في فجوات سلم العمارة!
أولئك الغوغاء الذين يجتازون السقالات
عائدين الى بيوتهم عبر أزقة غير حقيقية تبدو
لضيقها ونتانتها!
بشر عجيب يعيش كالكلاب،
تحت حضيض كل النظم الأخلاقية،
مما لم تخلق من أجله أي ديانة
ولا أي فن
ولا أي سياسة!
لكم أحبكم كلكم لأنكم هكذا،

لا بدعرة أنتم على وضاعتكم،
ولا بأخيار ولا بأشرار،
محصنين في وجه كل أشكال التقدم،
فوضى عجيبة فوضى عمق بحر الحياة!
(في ناعورة روض منزلي يطوف الحمار ويطوف،
سر العالم يعادل هذا الفعل.
امسح العرق بكمك أيها الشغيل المتبرم،
نور الشمس يخنق سكون الأفلاك
جميعا علينا أن نموت.
أوه ، غابات الصنوبر المعتمة في الغسق
حيث طفولتي التي كانت شيئا آخر
غير من أنا اليوم..)
لكن ، آه مرة أخرى هذا الغيظ الميكانيكي الثابت!
مرة أخرى ، الوسواس المتسلط لحركة الأوتوبيسات
ومرة أخرى هياج الانوجاد سائرا في آن واحد،
في قطارات الجهات كلها في العالم أجمع،
الأنوجاد ملوحا بالوداع على جانب السفن كافة.
وهي اللحظة بصدد رفع المرساة أو مغادرة
الأرصفة.
أوه للحديد ، للفولاذ ، الألومنيوم ، صفائح المعدن
الملوي!
أوه للأرصفة، الموانيء ، القطر، الرافعات ،
الجرارات!
Eh - là كوارث سككية عظمى!
Eh - là انهيارات في ممرات المناجم!
Eh - là حوادث غرق سفن المحيطات الممتعة!
Eh - là ثورات هنا، وهناك وهنالك،
تغييرات في الدساتير ، حروب معاهدات،
اجتياحات،
ضوضاء مظالم، اعتداءات ، وربما بعد قليل تأتي
النهاية:
اجتياح البرابرة الصفر لأوروبا،
وشمس أخرى في الأفق الجديد!
لكن فيم هذا كله ؟ فيم يفيد هذا كله
بريق الضجيج المعاصر المحمر الساطع، بريق
حضارة اليوم؟
هذا كله يمحو الكل ماعدا هذه اللحظة،

لحظة بالجذع العاري والساخن مثل وقاد بخاري،
اللحظة العارة الصاخبة، الميكانيكية،
اللحظة الديناميكية التي هي مرور كل سكيرات
الحديد والبرونز وسكر المعادن جميعا.
Ea القطارات ، ea الجسور ، ea الفنادق ساعة الأكل،
Ea أجهزة من أنواع شتى ، حديدية ، خشنة صغيرة،
آلات ضابطة طواحين حفارات،
مكابس ، خراطات مطابع رحوية.
Ea! Ea! Ea!
Ea كهرباء ، عصب مريض بالمادة !
Ea تلغرافيا لاسلكية، لطاقة اللاشعوري المعدنية!
Ea أنفاق ، قنوات ، بنما ، كييل ، سويث!
Ea الماضي كله في قلب الحاضر.
Ea المستقبل كله داخل أنفسنا ، ea
Ea! Ea! Ea!
ثمار حديد ومنافع الشجرة ـ المصنع الكوني!
Ea! Ea! Ea! Ea - hô - hô - ô!
لست موجودا حتى من الداخل . ألف ، أتدحرج آلة أصير
أشد الى جميع القطارات،
أرفع فوق كافة الأرصفة،
أدور في مراوح جميع السفن
Ea! Ea - hô ! Ea!
Ea أنا الحرارة المعدنية وأنا الكهرباء!
Ea ، وقضبان السكة أنا وغرف الآلات، وأوروبا بأسرها!
Ea برافو لأجلي ولأجل الكل، لأجل
الماكينات المشتغلة، ea
أن أثب مع الكل فوق الكل hup - là!
hup - là, hup - là, hup - là, hup - là!
hé , hà ; Hé; hó; Hô - ô - ô - !
*
z - z - z - z - z - z - z - z - z
آه ألا أكون الناس جميعا ولا الجهات كلها

هوامش التقديم:

١ – فرناندو بيسوا : ولد في لشبونة ١٨٨٨ . ولم يغادرها قط باستثناء بعض سنوات أمضاها في «دوربان» بجنوب افريقيا مع أمه وزوجها (توفي أبوه وهو صغير) الذي عين قنصلا للبرتغال هناك. لم يكمل دراسته الجامعية. فشل في تجربة حب وحيدة خاضها في حياته. كما فشل في مشاريع المجلات الأدبية الجريئة والطليعية التي أسسها مع صديقه الشاعر سا ـ كارنيرو وآخرين بسبب هيمنة التقاليد المحافظة في الأدب. رغم أصوله الارستقراطية فقد عاش حياة بسيطة متقشفة ممتهنا حرفة مترجم مراسلات تجارية متجول. ابتكر عددا هائلا من الأسماء المستعارة فاقت الستين اسما كان ينشر بها بعض ما كتبه وهو غزير هائل متنوع ومتشعب كماوكيفا . لم ينشر في حياته سوى كتاب واحد هو «رجل البنك الفوضوي» ابتداء من ١٩٢٣ اختار نهائيا حياة العزلة والتخفي بعيدا عن الاضواء في إطار استراتيجية عيش أسماها: «اسطيطيقا التنازل» Estética de abdicacieu معتبرا أمورا كالطموح والمجد والشهرة خاصة بالمثلات والمنتجات الصيدلية. توفي من تشمع في الكبد يوم ٢٠ نوفمبر ١٩٣٢.

٢ – البرطو كاييرو: ولد في لشبونة عام ١٨٨٩ ومات بها بالسل عام ١٩١٥, أمضى الشطر الأكبر من حياته المفترضة في ضيعة صغيرة واقعة على ضفة المجرى السفلي لنهر التاج قرب العاصمة متفرغا لتأمل الطبيعة في عزلة كاملة عما عداها، ترك من الأعمال الشعرية: «راعي القطيع»، «الراعي العاشق»، «قصائد غير متجانسة».

٣ – ريكاردو رييس : من مواليد أويبرطو عام ١٨٨٧ تاريخ وفاته مجهول، تفرغ لدراسة فقه اللغة الكلاسيكية كما تابع دراسة الطب التي تخرج بعدها دكتورا . هاجر الى البرازيل . جمعته صداقة قوية باستاذه كاييرو وكامبوس . لم يتعرف على بيسوا . شاعر نيو كلاسيكي محنك ، يتكون إنتاجه من ١٢٧ نشيدا أغلبها قصير.

٤ – كوليهو باشيكو : لا يعرف شيء من الناحية البيوغرافية ينتوي ظهور اسمه ضمن شعراء ثلاثة ساهموا في العدد الثالث من «أورفي» (عدد لم يصدر قط).. بعضهم يعتبره نديدا بالمصادفة بينما يميل باحث مختص في التراث البيسوي وهو جوار كاسيار سيمويس João Gasparsimões الى اعتباره مجرد اسم مستعار.

٥ – انظر كتاب «عودة الآلهة» El Regrzro de las Alores لبيسوا نفسه والمنسوب الى نديد آخر منظر ومدير مساجلات ومطارحات نقدية شيقة بين الانداد والشعريين لبيسوا المدرج هو نفسه ضمنهم في هذا الكتاب النظري الهام الذي ترجمه الى الاسبانية الأستاذ المختص أنخيل كريسبو Angel Crespo ١٩٨٣، مدريد.

٦ – انظر : نشيد بحري (فرناندو بيسوا) ترجمة : المهدي أخريف . هيئة قصور الثقافة القاهرة. ص ٣٢ – ٣٤.

إشارة ضرورية:

تمت هذه الترجمة لقصيدة نشيد الظفر التي تظهر في العربية للمرة الاولى ، عن اللغة الاسبانية ، وقد اعتمدت نسختين أساسيتين اسبانيتين مع مقارنتهما بالأصل البرتغالي بفضل معونة الأستاذ بيدرو فلاسكيز دورو Pedro Velazgea Duro .

والترجمتان الاسبانيتان المعتمدتان إحداهما لأوكتافيو باث في كتابه Fernando Pessoa

Antologia
Prólogo, Selecciony tranduccion
Ootavio Baz
Editorial Loia
Madrid 1985

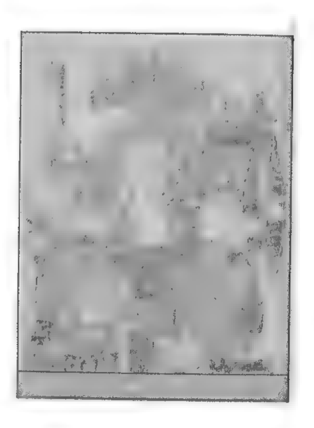
والثانية لخوس انطونيو جارديث Lose Antonio Uardent في كتابه :

Fernando Pessoa
En palabros yen Imagenes
Seleccion de textos, traduccion
ynotas
José Antanio Uardent
Ediciones Siruela
Ministerio de Cultura 1995

* آثرت الابقاء على الأصوات هذه بأحرفها اللاتينية كما هي بدون تحوير ولا ترجمة لابراز إيماءاتها ودلالاتها المعبرة عن عجز أي قصور اللغة الشعرية في ترجمة الاحساس الاحتفالي والمستقبلي بالحضارة الصناعية. (المترجم العربي)

قطـــــرات
من نبع الديـــوان الشـــرقي

ترجمة : عبدالغفار مكاوي *



يعد الديوان الشرقي لجوته ـ بجانب القصيد الدرامي فاوست ـ ارق واعذب ما ابدعه هذا الشاعر الحكيم (١٧٤٩ - ١٨٣٢) وهو تسجيل شعري لتجربة انفتاحه على عالم الشرق والاسلام وعلى الأدبين العربي والفارسي ــ وديوان حافظ الشيرازي بوجه خاص ــ ولتجربة الحب التي مر بها في كهولته المتأخرة فجدد بها شاعريته، واستعاد ربيع شبابه وابداعه بين سنتي ١٨١٤ - ١٨١٩ عندما نشر الطبعة الأولى للديوان. وقد انتهى كاتب هذه السطور من ترجمة الديوان ترجمة جديدة مختلفة اختلافا كبيرا عن الترجمة التي قدمها الأستاذ الدكتور عبدالرحمن بدوي قبل ثلاثين سنة (١٩٦٧)، وإن كانت تدين لها ولشروحها الدقيقة المستفيضة بكل آيات الفضل والامتنان والعرفان، وقد اخترت لك هذه المجموعة من القصائد التي فرضت نفسها علي فاعدت إنتاجها ـ ولا اقول ابداعها ـ نظما، مع الحرص الكامل على عدم التصرف فيها إلا في أضيق الحدود ـ وسوف اقتصر على ذكر الكتاب الذي وردت فيه كل قصيدة على حدة من بين الكتب الاثنى عشر التي يتألف منها الديوان، مع تأجيل الشروح والتعليقات التي لا يتسع لها المقام الى حين ظهوره في ثوبه العربي في وقت قريب بإذن الله ... وقد وضعت كل اضافة مني ـ للتوضيح أو لضرورات الايقاع ـ بين قوسين، سواء في هذه القصائد أو في سائر قصائد الديوان التي نقلتها نثرا توخيت فيه الأمانة والدقة والشاعرية بقدر الامكان.

لله المشرق
لله المغرب
الأرض شمالا، والأرض جنوبا
ترقد آمنة، ما بين يديه.

(من كتاب المغني)

«حنين مبارك»
لا تقل هذا لغير الحكماء،
ربما يسخر منك الجهلاء،
وأنا أثني على الحي الذي
حن للموت بأحضان اللهيب،
***
في ليالي الحب والشوق الرطيب

* استاذ جامعي من مصر

يصبح الوالد والمولود أنت،
يحتوي قلبك إحساس غريب،
ومن الشمعة إطراق وصمت.
***
تترك الأسر الذي عشت به
غارقا في عتمة الليل الكئيب،
ينشر الشوق جناحيه إلى
وحدة أعلى وانجاب عجيب.
***
سوف تعروك من السحر ارتعاشة،
ثم لا تجفل من بعد الطريق،
وستأتي مثلما رفت فراشة
تعشق النور فتهوى في الحريق.
***
وإذا لم تصغ للصوت القديم
داعيا إياك: مت كيما تكون،
فستبقى دائما ضيفا يهيم
في ظلام الأرض كالطيف الحزين

(من كتاب المغني)

«كتاب مثالية ...»

إن كتاب الحب
لأعجب الكتب،
عليه قد عكفت،
نظرت عن كثب:
به من الأفراح
صحائف قليلة،
وللحزن والاتراح
ملازم طويلة،
للهجر فيه باب،
وللقاء فصل
مشتت شحيح!
مجلدات الهم
مسهبة الشروح
(بالسهد والجروح)
وما لها من حد.
أواه يا نشاني
وجدت في النهاية
طريقك الصحيح،
واللغز من يحله؟
أن يلتقي العشاق
(بعد عذاب القلب)
والهجر والفراق.

(من كتاب العشق)

في منتصف الليل بكيت ، نشجت
لأني احتجت اليك، شعرت بحرماني منك.
عندئذ جاءت أشباح الليل
فخفت ، خجلت.
ناديت عليها: «يا أشباح الليل!
ها أنت ترين دموع العين
وكم طوفت علي
وكنت غريقا في حضن النوم.
إني أفتقد الخير كثيرا ، كل الخير.
بربك إلا أحسنت الظن (وأقللت اللوم).
من أضفيت عليه قديما ثوب الحكمة
حل عليه الكرب ونزل الشؤم!»
عبرت أشباح الليل
وذهبت كالحة الوجه
فلم تحفل بي
إن كنت حكيما أو أحمق (يعوزني الفهم)

(من كتاب العشق)

«خمسة أشياء ...»

خمسة أشياء لا تنتج خمسا،
فافتح أذنيك لتستوعب هذا الدرسا:
لا تنبت في صدر المغرور مودة،
ورفاق الخسة والوضعاء عديمو الذوق،
والعظمة لا يدركها شرير وغد،
والحاسد لا يرحم عريا،
والكاذب يطمع عبثا في ثقة الناس،
فاحفظ هذا الدرس (وأمنه بالحراس)

حتى لا يسرقه أحد (الانجاس)!

(من كتاب التفكير)

«أخذت منك [illegible] ...»

أخذت منك السنوات ، كما قلت ، كثيرا
متعة ألعاب الحس
وذكرى عبث الأمس
المفعم بدلال الحب»
وحرمت من التجوال طويلا
بين مغاني الأرض
لأنك جاوزت السن
(وشاب القلب)
لم يسلم حتى الشرف،
وكان يزين الرأس،
ولا سلم المدح وكان يسر النفس.
جف معين الخلق وغاض النبع
فما عدت تغامر
(كي تنفض عنك غبار اليأس)
لا أدري ماذا يبقى
(من كل كنوز العالم لك؟)
يبقى ما يكفي القلب!
وتبقى الفكرة والحب!

(من كتاب التفكير)

«الفردوسي يقول ...»

«أيها العالم ! قبحت وما أفظع شرك!
أنت تغزو وتربي ، وبنفس الوقت تهلك!»

(من كتاب التفكير)

«زليخا تقول ...»

قالت المرآة إني فاتنة،
حزت آيات الجمال!
قلتمو إن الليالي خائنة
سوف تذوين (ويطويك الزوال)
كل شيء خالد في عين ربي،
فاعشقوه الآن فيا،
هذه اللحظة حسبي!

(من كتاب التفكير)

«إن شكا [illegible] ...»

إن شكا المظلوم يوما للسماء،
قد حرمت العون منهم والرجاء،
فلدواء الجرح إن عز الدواء
كلمة طيبة فيها الشفاء.

(من كتاب الحكم)

«إن ميراثي لرائع...»

إن ميراثي لرائع،
وهو موفور وشاسع!
فملكي الزمان،
وحقلي الزمان..

(من كتاب الحكم)

«افعل الخير...»

افعل الخير لأجل الخير وحده
ثم سلمه لنسل من دمك؛
فإذا لم يجن أولادك منه،
فهو لن يخلف للأحفاد وعده.

(من كتاب الحكم)

«إن كنت تحاذر ...»

إن كنت تحاذر ألا ينهبك الناهب ويشينك،
فاكتم ذهبك وذهابك واكتم دينك.

(من كتاب الحكم)

«لما قتلت عنكبوتا ذات يوم..»

لما قتلت عنكبوتا ذات يوم
فكرت هل كان صوابا ما فعلت؟
لقد أراد الله أن يصيبه
من هذه الأيام مثل ما أصبت

(من كتاب الحكم)

«إذا أردت حياة ...»

إذا أردت حياة
بغير هم وفكر
فاجعل خليليك دوما
كأسا وديوان شعر

(من كتاب الحكم)

ما خاب لصبّ مسعاه

ما خاب لصب مسعاه

مهما يشتد من الكرب
لو تبعث ليلى والمجنون
هديتها درب الحب.

(من كتاب زليخا)

«أمن الممكن...»

أمن الممكن أن ترضى بقبلة،
يا حبيبي والى الصدر أضمك،
وإذا الهمس سرى في أذنيا،
فهو لحن ساحر من شفتيك،
وصدى الصوت الالهي الذي
ترجف الروح له بين يديك.
إنما الوردة تبدو مستحيلة
وكذا البلبل لغز لا يحل

(من كتاب زليخا)

«الشعب والخادم والحكام...»

الشعب والخادم والحكام
يعترفون دائما وكل حين
بأن أسمى بهجة ينالها الانسان
شخصية واحدة (واضحة الجبين)
وتستوي أي حياة تعاش،
إن أنت فيها النفس ما ضيعت،
فكل شيء ضائع يهون
إذا بقيت دائما من أنت

(من كتاب زليخا)

«إن قدّر الدهر يوما ...»

إن قدر الدهر يوما
بالنأي عمن تحب،
وصار بعدك عنه
كبعد شرق وغرب،
يهيم عبر الفيافي
فؤادك المشتاق،
ما من رفيق سواه
إن عز فيها الرفاق،
بغداد ليست بمنأى
عن أعين العشاق.

(من كتاب زليخا)

«حين أكون بعيدا عنك...»

وحين أكون بعيدا عنك فما أقربني منك!
يعروني الهم ، يداهمني فيض عذاب،
عندئذ أسمع صوتك يتردد بعد غياب
فأراك وقد عدت إلي (وعدت إليك!)

(من كتاب زليخا)

«صدى»

لا تدعني هكذا لليل وحدي، للألم،
يا أحب الناس عندي، أنت يا وجه القمر،
شمعتي أنت وشمسي
آه يا نور البصر!

(من كتاب زليخا)

«في وسعك أن تتخفى في آلاف الأشكال...»

في وسعك أن تتخفى في آلاف الأشكال،
لكن يا أغلى الناس سأعرفك على الفور،
قد تخفين محياك وراء الأقنعة السحرية،
يا حاضرة في الكل ، سأعرفك على الفور.

في شجرة سرو رائعة ناضرة القد،
يا فاتنة العود سأعرفك على الفور،
في وشوشة قناة صافية الموج،
أيتها العابثة سأعرفك على الفور.
وإذا ارتفعت نافورة ماء تتلوى،
يا من تهوين اللعب سأعرفك على الفور،
واذا لمحت عيناي سحابا يتشكل
يا من تتعدد أشكالك ، أعرفك على الفور.

في سجاد المرج الأخضر تحت قناع الزهر،
أعرف حسنك، يا من زينتك ضياء الأنجم والبدر،
واذا اللبلابة مدت ألف ذراع نحو الأرض،
يا من عانقت الكل سأعرفك على الفور.

واذ اشتعل الجبل بنيران الفجر
يا من أسعدت الكل أحييك على الفور،
ولو الأفق ترامت قبته فوقي

لتنفستك يا من أنت سماء القلب..

إن كنت عرفت بحسي الظاهر شيئا أو باللب،
يا نبع العلم، فعلمي منك،
أو سبحت بمئة من أسماء الله الحسنى،
سيردد كل دعاء اسما لك.

(من كتاب زليخا)

« هل القرآن قديم؟...»

هل القرآن قديم؟
شيء لا أسأل عنه!
هل هو مخلوق؟
شيء لا أدريه!
أما كون القرآن كتاب الكتب
فهذا ما أعتقد ويفرضه واجبي كمسلم.
وأما أن الخمر قديم قدم الأزل
فذلك شيء لا أتشكك فيه.
ولعل القول بأن الخمرة خلقت قبل ملائكة الله
ليس خيالا وحديث خرافة،
فالشارب مهما تكن الحال،
يعاين وجه الله بعين أكثر نضرة.

(من كتاب الساقي)

«حق علينا أجمعين ..»

حق علينا أجمعين السكر
إن الصبا سكر بغير خمر،
إن جدد الشيخ صباه بالشراب،
فإن ذا فضيلة وغاية الصواب،
حياتنا تكفلت بالغم والهموم
والهم لا تطرده ، إلا يد الكروم!

(من كتاب الساقي)

«الآن لا شك هناك...»

الآن لا شك هناك لا سؤال،
حُرمت الخمر علينا لا جدال.
فإن قضى بشربها المقدور،
فاشرب إذن من أجود الخمور!
ستستحق اللعن كالزنديق مرتين

إذا شربت ثم كان السكر بين بين

(من كتاب الساقي)

«شدو البلبل في الليل...»

شدو البلبل في الليل تصاعد وسط الأنواء
نفذ الصوت لعرش الله الوضاء،
كافأه الله على شدوه
في قفص ذهبي حبسه
والقفص ضلوع الانسان.
لم يزل الروح يحس بضيق السجن ولكن
لا ينفك يردد نغما حلو الأصداء
حين يفكر في محنته كالعقلاء!

(من كتاب الأمثال)

«تركت جوف محار لؤلؤة..»

تركت جوف محار لؤلؤة،
زينة اللؤلؤ ، من أصل نبيل،
هتفت بالصائغ الطيب أن
يصنع المعروف فيها والجميل:
«إن ثقبت الرأس مني فلقد
ضعت وانهد كياني وانحطم
سأذوق المر لو جمعني
ورفاق السوء عقد منتظم!»
«لست أبغي الآن إلا مكسبي،
فاعذريني وأغفري ظلمي لك:
كيف للعقد إذن أن يزدهي
لو ترفقت ولم أقس عليك؟!»

(من كتاب الأمثال)

«طابت ليلتكم ...»

نامي الآن،
يا أشعاري المحتشدة في الديوان
على صدر الشعب،
ولينشر جبريل بفضل الله وفضله،
سحابة مسك
فوق الجسد المكدود المتعب،
كي يمضي الشاعر وهو معافى،
مرح كالعهد به ـ وودود،

فيشق الصخر
وينفذ منه الى الفردوس ويصحب،
وهو سعيد منشرح القلب،
كل الفرسان
وأبطال الموكب
من كل زمان
ويجوب الكون ويرعاه الرب،
هنالك يزكو الحسن المتجدد أبدا
في كل مكان،
وبه تسعد كل الناس وتطرب،
ويحق لقطمير، الكلب الطيب،
أن يتبوأ مع سادته
جنات الخلد
(ويهنأ بنعيم الحب.)

(من كتاب الفردوس)

«من يعرف نفسه ...»

من يعرف نفسه ،
وكذلك غيره،
فسيعرف أيضا:
أن الشرق وأن الغرب
لن يفترقا عن بعضهما
أو يبتعدا أبدا أبدا.
سأظل أغني
وأردد لحني
وأهدهد نفسي
ما بين الشرق
وبين الغرب
وليصبح جهدي
هو غاية مجدي!

«حافظ، أأساوي نفسي بك؟...»

حافظ ، أأساوي نفسي بك،
يا للوهم!
إن تمخر أمواج البحر سفينة
بشراع تنفخه الريح،
تشق عباب الماء بفخر وجسارة،
واذا حطمها موج محيط هادر
سبحت فيه
قطعة خشب متهريء
في أشعارك يا حافظ وأغانيك،
ينساب اللحن الحلو العذب،
يتدفق سيل رطب،
يغلي ويمور كأمواج حريق؟
فأحس كأني
تبلعني النار،
لكن أحيانا تنفخني روح غروري
وتزين لي
أني مقدام وجسور:
فلقد زرت بلاد الشمس
وعشت هنالك وعشقت!

مبعوث الشاهنشاه

مبعوث الشاهنشاه،
طوفت بلاد الله،
فتشت بكل مكان،
وتأملت الأركان،
ما من سنبلة خضرا
الا أعطتني الخيرا،
لكني لم أر بلدا
تفضل بلدتكم أبدا،
تحرسها عين الرب،
وتفيض عليها الحب،
فليهنأ شعب الروس
بملائكة الفردوس
(وعروس بعد عروس)

«رائع كالمسك أنت ...»

رائع كالمسك أنت،
حيثما كنت يفوح العطر منك
وتشي الانفاس بك.

«أسألكم هل تعرفون؟...»

أسألكم هل تعرفون يا ترى ما اسم الحبيب؟
وأي خمر انتشى، بذكرها وأستطيب ؟

(عن القصائد التي نشرت بعد وفاة جوته وضمت للديوان)

ابعد لقطة [illegible]

شعر : **ينز فنك ينسن**

ترجمة : **جمال جمعة ***

تجربة شبه ضرورية . لابد منه

يستحوذ المشهد السينمائي بقوة على مجمل أعمال الشاعر الدانماركي ينز فنك ينسن (ولد عام ١٩٥٦)، فهو مؤلف موسيقي ومهندس معماري إضافة الى كونه شاعرا وقاصا ومصورا فوتوغرافيا.

هذه العناصر الفنية التي نادرا ما اجتمعت على يد أحد، تشكل الهيكل الأساس لقصيدة «ينز» الحداثية ذات البناء المدروس والمعمار الصوري الذي يتناغم فيه الايقاع الداخلي مع الموسيقى الخارجية للقصيدة، بأناقة بالغة تجعله صوتا ذا رنين خاص وقاربا شعريا متفردا لا يعوم في موجة الابتذال اليومية التي يطفو فيها الشعر الدانماركي الحديث.

اصدر ينز فنك ـ ينسن» عدة مجموعات شعرية كانت أولاها «عالم في عين ـ ١٩٨١» وآخرها هي «بحر التحولات ـ ١٩٩٥»، اضافة الى مجموعة قصصية واحدة وكتاب صغير للأطفال.

قام بعمل عدة معارض فوتوغرافية، منها «وجه بكين» ، تعكس انطباعاته الفوتوغرافية عن الصين، دفعه اسلوبه الكتابي ـ الصوري ـ الموسيقي الى ابتكار قراءات احتفالية لشخص واحد، يحييها هو، بأداء مسرحي تصحبه موسيقى حية وصور سينمائية في احتفالات ضخمة أقيمت خصيصا له.

قصائده المختارة هذه التي استلت من ديوانه «قرب المسافة»، صدر في عام ١٩٨٨، أشبه بعارضة صور فوتوغرافية متلاحقة تحاول أن تهييء المشهد قبل أن يضيع، دون أن توقفها فواصل ولا نقاط توقف، مشاهد خاطفة تشوبها مرارة فقدان لابد منه للمضي الى المجهول، حيث يقيم الشعر دائما.

بدون إلقاء نظرة

خلف الأشجار
ظهرت الأهداف

رام
من عالم آخر

نسيت كاميرتي
وأهرقت القهوةأنت تنظرين بعيدا
غيمة تعبر أمام الشمس
وفي هبة هواء
يختفي كل شيء

اسمك

صوت إطلاقة

طيور تحلق
في سماء لا تمس

بعيداً في عمق السماء
كنت أسهر كل ليلة
لأفهم نجومها

لقد كافحت
ضد يوم لا نهاية له
محاولا تذكر اسمك.

الهروب

أحد ما يقذف بنفسه من مكان شاهق
شرخ جبلي أو لربما قلعة
سيد آخر على أحلامه
الى أن تقترب الأقراش منه،

★ شاعر من العراق يقيم في الدانمارك.

السماء تختفي خلف مرآة الماء
والبحر يتراجع
كأن شيئا لم يكن.

طوال حياتي

آلاف الكيلومترات قطعت
على سكة من حديد وضجيج
علّي أعثر على إيقاع
يؤالف قلبين غريبين

طوال حياتي فتشت
مسافرا عبر مدن مهجورة
علّي أصل فجأة
بنفس الوقت والمكان مثلك.

الغرف الألف

سأدعوك
الى بلاد بألف مدينة

في إحدى المدن سنلتقي
في بيت بألف غرفة
سنقف وجها لوجه
محاطين بألف مرآة

من أبراج المدينة الألف
سيقرع ألف جرس
وسنرقص عبر الشارع
كما كنا نحلم دائما

دعينا نمتع أنفسنا

دعينا نمتع أنفسنا بهذه اللعبة
أحد منا سيخسر في النهاية على كل حال
وتماما حينما أرى عيني
تتمرأيان في عينيك
دعينا نمتع أنفسنا بهذه اللعبة
طالما نتناوب الكرة بيننا آونة وأخرى

طالما ظلت رمية نرد غامضة
في أيدينا

سيخسر واحد منا أخيرا، على كل حال

أمام المقبرة

أمام المقبرة
الغبار

لطيف جدا
مثل رماد

لطيف جدا
هو الغبار

مثل رماد
أمام المقبرة

حيث الجسد
سيمضي

ويصير
الى غبار

لطيف جدا
مثل رماد.

قاطفو الشاي

أسراب من الأزرق الذهبي فوق حقول الشاي
الصوت الناعم للورقة التي تقطف
بلا صوت تماما هي السماء فوق قاطفي الشاي
وفي الليل أياديهم
هادئة مثل نجوم.

خارج السينما

أحد ما يقهقه في شارع أسود
أحد يصمت في لحظة غير مرئية
أحيانا من الصعب التصديق
أن ذلك كان فيلما فقط

خارج السينما يتذبذب النيون
مثل حسرة، استراحة من هواء

لكن بعيدا باتجاه الشارع هناك ظلام
وأنا أسمع أحدا يقهقه في بيت محترق.

احتفال من أجل قديس

ثياب مغسولة في هذا الصباح
في ضوء القبو البارد
بينما تحمم الشمس المدينة فوق الوادي
جوقة أبواق تعزف فالسا
متجهة للكنيسة
والمدافع ترعد
في زمن آخر تماما

ثياب معلقة للتجفيف
فوق السطح الذي في مهب الريح
بمشابك بحجم السنونوات
والضباب يزحف منحدرا من الجبل
رأيته بنفسي
كجيش رمادي صامت
ينحدر ليحتل المدينة في الوادي

والثياب ظلت معلقة
بينما الليل هبط
ألعاب نارية تفرقع في الهواء
ببريق نجومي ودخان مضيء
والحملة الصليبية تنسحب عبر الجادات
فما سمع أحد ولا رأى
الأجنحة التي طارت بعيدا بثيابي.

بيوت الموتى

(١)
أصور بيوت الموتى
الموتور يئز في سباق مع الزيزان
وصمت الجدران البيض
يشابه الانتظار في جلدي

لو كنت أعرف
ما الذي يخبيء نفسه خلف هذا الكلس
انعكاس من هذا الذي أراه
على الزجاج الذي لمع قبل قليل

أية أياد تلك التي مست
كل هذه الهجرانات
أية أفكار حلقت
عبر كل هذه المتلاشيات

أية صور تلك التي
أقتنصها بآلتي هذه
بهذه الهواجس الخائفة
بهذا المشهد للمستقبل
(٢)
أصور بيوت الموتى
على قميصي القصير الأكمام تراقص الأشباح
مثل أثر محموم مشع
بلا وجوه خلف زجاج الصور

رجال ينقلون الطمي بالعربات
مصفرين على امتداد ظلال الجدران
هذا الطين المكرر الأحمر
كما كان من قبل وكما ظل وكما سيصير

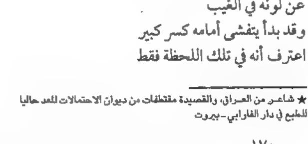
بينما الأشباح تراقص
في فانتازيا آخر الليل
يتسلل وثني ببنطال قصير
متجولا في هذه الممرات المقدسة

من أجل كل أثر على الفيلم
كل ضربة خلل الدم
ما من هناك ميت أكثر موتا
من الأصوات التي تطن في كل مكان.

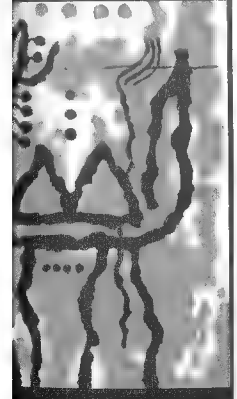
الاحتمال وحده

شوقي عبدالأمير*

اكتفى بالغيبوبة
لأنها وهي تلتف به
تعطيه أبهى أشكال انتشائه
تستل من كرمة روحه عناقيده وريقه
تقطره في يديه
وفي شفتيه
قبل أن تتركه الى يقظة أخرى
كما تفعل يده وهي تعصر برتقالة
على مائدة الصباح
الجبل
كان عاد توا
من لقائه بـ (.....)
وفي يديه شقائق النعمان.
الألوان كالمساحيق تتفتت بين أصابعه
عندما يحاول أن يحصر زهرة حمراء
بين هلالين...
لم يرتطم حينها بالاشباح والظلال
فتنجرح جبهته
كمن يصدم الواجهات الزجاجية العارية
لم يجرؤ أن يسأل الليل
عن لونه في الغيب
وقد بدأ يتفشى أمامه كسر كبير
اعترف أنه في تلك اللحظة فقط



أقنع الجبال
ألا يصغي لأحد.
حفر ملجأ يختبيء فيه
كمن يقيم جسرا
يعبر في اتجاه واحد.
حمل ملجأه الى الداخل
حنينا لا يحن الى نفسه
عينا مفقوءة لا ترى الاه.
منذ ذلك الحين
وهو يمشي،
بخطوات مثل
حبال تتدلى في
جوف.
خطوات
تدخل الملجأ
كما تخرج منه
خطوات تفتك
به كلما ابتعدت
أو اقتربت
خطوات في
التيه
خطوات تأتيه
خطوات الملجأ
مازالت تمشي
فيه.



★ شاعر من العراق، والقصيدة مقتطفات من ديوان الاحتمالات للعد حاليا للطبع في دار الفارابي - بيروت

جرب ألا يكتب
فالصفحة البيضاء آلة يحركها عطب
حرش استوائي يقفز فيه كنقر الموت
جادة خلفية لتهريب الشعوب والبضائع والألغام
لا يمكن ردمها بالصراخ بالدم
أو بالمقابر
عذراء لا داعي لاعادة نسج بكارتها
كمن يرقع هدبا لعين مفقوءة
ولا لعرضها خلف زجاج الوقت
كما تفعل العاهرات بأجسادهن
ولا للبكاء على شرفها
أو غسله بالدم
جرب فقط أن يتركها لشأنها
أن يرى البياض يعرى أو ينهار.
هذه المساحة المرقعة بجلودنا
وهشيم خطانا،
من قال إنها
بيضاء!
عرف اللون
الأزرق
عباءة للمطلق،
جسدا
للمجهول
والأرض،
كوكب الحياة
سيدة الألوان
والجهات
تتجول
مستوحشة عبر
المجرات
والشموس.
مركبة صغيرة

بريشة الفنان فاخر محمد، العراق

عادت يوما من خارج الغلاف الغازي
وضعت رأسه على الأرض
وقدميه على السماء...
فالأرض هي الزرقاء
والكون الأعلى والأسفل سيان...
مركبة ثانية
في يوم آخر ستعود
لتقنعه بأن اللون الأزرق الذي يعيش فوقه
هو كوكب الموت
وأن للحياة كواكب أخرى
تقع خارج الغلاف الغازي
للوجود!..
مراكب!
هو محفوف بالمرأة،
المرأة محفوفة بالخطر.
مثل وجهها
بالمساحيق وشفتيها بالألوان
رهينة بينهما
يحتجزانها كل نهاية لقاء
حجاج عائدون من الطواف
ومعهم صرة وضعوا فيها كل شيء
إلا تعاليم الحجيج وأسراره
أنت المؤنثة مثل قصر إله مخلوع
أنت المحتشدة بشظف النبال وحكمة الأقواس
أنت المسيجة بقامات الأشجار والأعمار
أنت المبللة بعرق النوافذ ورطوبة التوابيت
أنت الغائبة الا في دخان حرائقك
أنت المفضلة لكل الفصول التي لا تجيء
أنت الباب التي يخلع جسده ليدخلها
أنت.

قصائد

خالد المعالي *

عندما كان النهار يأتي
والليل، بعدما تغرب الشمس، يدلهم
كنت أسير ، رافعا راحي في الزوايا
أحتسي، إذا ما حل الضباب
شيئا من عصار الطبيعة.

وأمضي، تائها خلف النوايا
مفكرا، سارحا بأوهامي
كراعي أغنام عجوز.
غير أن «كيوبيد» سل السهام
وأدمى
فخرت الأوهام صرعى
وحل الظلام بقلبي

كان وقت، كنت فيه راقصا
أروح
أشد الغيوم من أطرافها
لكي تومض
غير أني الآن أعمى
بلا عكاز أسير.



بعدما مات حصاني
عبرت الطريق
فارغ الخرج
العصا في يدي
واللحن يقود الخطى
بطيئا
خلف السراب.

من الليل جئت
مصباحي فارغ
وأوهامي تنام في جيوبي
كنت أشد الخيوط
بأغصان تموت
وأمضي طارقا بوابة أخرى.

* شاعر مقيم في المانيا.



لوحة للفنان احمد عنان، البحرين



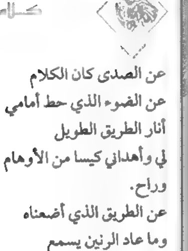
العـودة

كنت أعيش الحياة تائها
في الليل أحلم كطير
وعندما تشرق الشمس أحلق
عاليا ولا أحط، ناسيا مكاني
مصغيا للذكريات ، ساحبا وهمي
ورائي.

كنت أنسى زماني كثيرا
وأنسى
غير أن الرنين يوقظني
فأحبو على الدرب
عائدا الى الدنيا.



كـلام



عن الصدى كان الكلام
عن الضوء الذي حط أمامي
أنار الطريق الطويل
لي وأهداني كيسا من الأوهام
وراح.
عن الطريق الذي أضعناه
وما عاد الرنين يسمع
لكني بت في الليل أنأى
وكلما أصغيت للأوهام
نادت
غير أني ابتعدت أجر
الخطى على الرمل والريح تسفو.

محاولة أخرى
الى الحياة أعود
يداي مرفوعتان ، الدمع بكيس
والدم يمهر الطريق
سامعا كل أغنية غنيت
مرددا بالصمت لحنها
وكلما أيقنت بالوصول
عادت الدرب تبتدأ.



صعب حتى على السحرة

محمد الصالحي *

استزادة :

نكتب
لأن الحياة وحدها
لا تكفي.
نموت
لأن الحياة وحدها
لا تكفي.

زلزلــة :

مرة
هدهدت الأرض
هدهدة
فاختفت الديناصورات
وظهر خليج المكسيك
وانطبقت شفتاي
على
شفتيك.

زهو :

الصباح المزهو بنفسه
لأجلي يتزين
كل صباح
ثم
يوقظني.

...

هززت شجرة
في المستقبل
فسقطت ثمار
في الماضي،
صعب
حتى
على
السحرة.

.

عجبا
يوقظونك من نومهم
ليفترشوا
أحلامك.

إن كنت حريصا

★ شاعر من المغرب

أيها السهو
على عدم تذكيري،
فأنا
حريص قبلك
على النسيان.

شكوى :

سمعت الشعر
يصرخ:
الويل لي!
الويل لي!
الورثة قلة
الذهب كثير.

كفارة :

الليل
كفارة
النهار.

أبدية :

يبدأ
الزمن
من
حيث
لم
ينته.

حسرة :

نادم
على الخطايا التي
لم أرتكب
على التي
لن
أرتكب.

[illegible]

آه
لو تهجم
هجمة واحدة
هجمة واحدة
فقط،
أيها البحر.
أيها
الثور
الجبان.

[illegible]

أكلما
دققت بابا
في الصوت،
انفتح باب
في الصدى
....
....
....
....
ثم
لا أدخل.

[illegible]

منهكا من السهر
ينام الليل
في آخر كل ليل،
فيأتي، متسللا
على أطراف أصابعه
الصباح.

بعد مسيرة ليل
كامل،
يفتح الليل
أزرار قميصه،
نجمة
نجمة
لينام.

[illegible]

مأخوذا بسحر الشفق
يسهو النهار
عن نفسه
فيأتي متسللا
على أطراف أصابعه
الظلام.

[illegible]

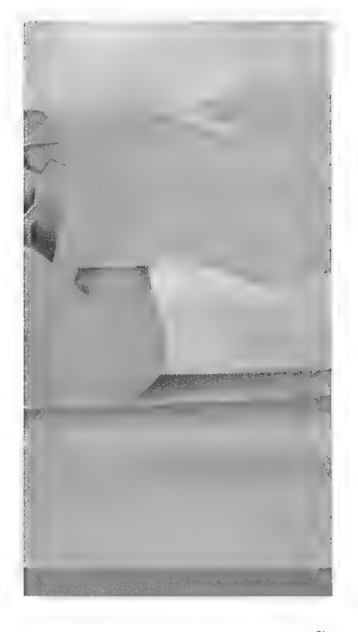
أيها النهار
أيها الأحمق
كيف تتكيء
على الشمس
والوقت
غروب.

[illegible]

كل شيء
هنا،
أنين لذة
وعواء
بعيد.

بعد قليـل

يوسف أبولوز*



(١)

بعد قليل ..
عند قدميك ينتهي الشعر ويبدأ نثر الراوي
لم أكن أعرف أنك في كل هذا النثر
وأن لقصيدتك كل هذا الايقاع
انت كلك ايقاع.
وتنهضين من نومك فتطرق الغيمة على زجاج النافذة..
وثمة أصابع تطرق على الباب. ايقاع هنا وايقاع هناك.
حفلة صوت ومهرجان أضواء،
ولا في يديك فضة ولا ذهب
وفي يديك حجر كريم
ألمسه ، فأغرق في لون الحجر.

(٢)

بعد قليل، يصير لنا..
أنا وأنت فقط.. مركب أزرق
نسميه المركب الثملان
نستعير الاسم من «رامبو»
ونعطيه عوضا عن الاسم غصن توت
نرش وجهه بحفنتي ماء من يدك ويدي
فيجفل «رامبو» اليمني المغامر المريض بالضوء
ويقايض بنا بحارة آسيويين
يلقون بي وبك الى عتمات المحيط.. وهناك،
نتحول الى لؤلؤ متوحد في محارة
لا يعثر علينا أحد
ولا نريد أرضا غير هذي الأرض
نقيم ..
ونؤسس جالية اللؤلؤ.

(٣)

بعد قليل تأتي غيوم من النافذة .. تتكدس في شعري، وتروي مزاجي بالماء
في الشتاء أصير أكثر شبابا
استرد أيامي التي شواها الصيف
واسترد نسائي المختبئات في الغرف الزرقاء
أصنع معاطف بيضاء لكائنات جافة
وأوزع الثلج على المحتاجين

★ شاعر من الأردن.

الشتاء لي ..
أنا إقطاعي الغيوم
لم أبع من أرضي المرتفعة شبرا واحدا
ولا فرطت ... بفيضان.

٤

أسيل في قصبة الناي منفردا
في ليلك الذي أسميه : ليل الوردة
وانتبه الى قميصي: كل أزراره نجوم
وخيوطه حرير مهاجر من أصابعك
كأنها هو راية
وأنا عمود الراية
أمكث تحت غيمة ،وأصلي من أجل مطر لي ولك
وحدنا في الشتاء، وفي شهقة البرق لا نرتجف
ولا نسعى الى موقد
وبعد قليل نكتشف نارا في حجر.
ونلمس جمرا في نقطة الماء
أنت ملايين من نقاط الماء
ملايين من الجمرات .. نائية عن اللغة
ونائية عن الحب
ومع ذلك أسعى الى هلاك الحب
هلاكي حياة.. مغامرة في الليل المسمى باسمك
واكتشاف للنار التي لم تكتشف بعد.

٥

وبعد قليل
أتبع أثرك في الثياب وفي المجرات.
خطواتي في الافلاك سفر كبير
لا أنت نجمة ولا قمر من ذهب
ولا أنا حفار ادغال.. ولا حفار كواكب.
أين أعثر عليك وأنت بين يدي مثل وعاء ماء؟
وكيف أنساك. وكل هذه الأشجار تلهج باسمك
الصغير؟
أيسمى هذا الارتباك حبا؟؟
أسأل الحجارة والماء.. وأنا الذي يعرف
ولا يدعي معرفة..
فمتى عرفتك.. جهلتك تماما
ومتى أخذت خصرك بيدي الوسيعتين
أراك تذوبين مثل فجر.
قبيل الضحى.. أنت في الخفاء دائما.
ورائي وأمامي.. مقيمة وراحلة . ماء ونار.
حرير وينابيع .. أروي سيرتك على سلالة العشاق
ويعرفونك تماما كما تعرف الوردة
صحنها المعبأ بالندى

الغيم

في جبل الزعتر

عبدالله البلوشي *

الغيمة الأولى

وحدي على عتبة الباب
أبحث للأسماء تذكاراتها.
لم يزل صوت دمي ملاذك أيها العابر
حينما منحت جسدي مقدارا من الخوف.
وفي الليل
حين تغرق الكائنات مع ندمائها
أخرج الى العراء المطلق
حيث الشجرة المحنية على جسدها
ساكنة .. كوجه أمي
ذلك الصمت المنتشي أعلى المقبرة.

الغيمة الثانية

في المساء
تحت أشجار تجتثها الريح
تبعثني الموجة وحيدا
إذ يخرج من هناك وجه الشمس
منسكبا على سلم الكون.

الغيمة الثالثة

بخيوط الروح كانوا ينسجون الحب
شرايينهم تراتيم السموات
أياديهم أعمق من ندى العتمة
أولئك هم شمسي وقمري

الغيمة الرابعة

أحلق في سمائك الأولى
شوكة تنهش قلبي العاثر
أندب في الفناء جسد الليل.
الشجرة تورق هناك
بعيدة عن بصري
عن يدي المبللة بنداوة الفجر
احمني أيها الليل
أذكريني يا خرائب أحبتي.

الجبل *

يوشحك في المساء بياض سماوي
وفي الليل
أغنيات رعاة تظللهم كآبة الكون
بينما باللغة الجارحة للروح
أناجيك أنا
ومن هناك .. من القمة المجللة بعرش النسر
ورائحة المنسيين
أتأمل غيمة الظهر سابحة
في عليائك المثقل
كبحار احتضنته أذرع الشمس.
«لاتلذا بنظراتي» قبالة وجهك
المنسي بين الشجيرات وقبة البحر.
أتأمل وديانك الصافية مرتع الريح
وثكنة عصافيره العذراء.
رداؤك لم يزل جلبابا لي
عند الظهيرة حيث قسوة الوجد
تمتلىء في عميم الروح.
– الروح – هي بياض وجهك السماوي.
هاجر الرعيان
ورحلت سلالهم المملوءة بأعشابك البهيجة.
بينما عروق فرحك لم تزل بعد
ساكنة في المستقر الأبدي لهذه الروح.
أتذكر أعراس المساء
وصورة الخلق العابثين بصمتك المقدس.
صورة القمر الأبهى
إذ يطل من قممك العالية كملاك الليل
وإذ يهدهدني النوم كطفل يتيم
تأخذني من هناك نجمة صغيرة
تودعني قلبها اللامع
وظلك
والسماء

★ شاعر من سلطنة عمان.

* ضمن سلسلة جبلية تقع بمحاذاة الشريط الساحلي لمسقط.

أبجدية الموت

تهامة الجندي *

توهج قلمي
حين انكسرت
واستشعرت راحتي
لون الرماد ...

سواد أيامي
اتكأ على قلبي
حين غفوت
وحين تيقظت غفا في سبات

كيف أسير بدرب تلاشى ...
كيف أعيش بعمر ينام ...؟!
علقت قلبي على عمود الكهرباء
ماذا تبقى ...؟!

غدا لن يكون
زمان المكان ... سكون
وارتعش من برد المرايا
دمع الكلام ...
***
من عتمة عصر الأنوار
أتيت
مجروحة بألف خيانة وخيانة
كلي حدود

كلي جنود
حذائي عتيق
ولوني تعب

حاولت أشرح همي
ضربت
تناسلت خوفا وعجزا بكيت
وقلت قريبا يعود زمان بمسك الختام
هززت سريري
ونمت
ثلاثين عاما...
***
زمان أليف خلف النوافذ
يطل، يغيب
وأبكي لم يختصر وجع الحب
طول السنين

صوت الزمان
يقول انسحق
لون المكان
دماء تسيل
خطو يلاحقني ويرصدني
أنى حللت
هربت ، هربت
هزلت، هرمت

لوحة للفنانة نادرة محمود ، سلطنة عمان

اختبأت بقاع أناي
***
كون ملوث بكل السموم
أفق تلاقح بشتى الخدع
جيل من النظارات السود
والانتهاء الى الخلاعة..
ركام رؤوس
ركام كلام
عفونة ، لزوجة ، ضجيج
وراء يصيح
حواسيب الحاضر
لا تجيد فن الحساب
تنهدت قهرا وقلت ارحموني
أريد المنام...
***
حمام مبرمج بلغة الخراب
دعاني إليه
البارحة ودعتني روحي
واليوم أناي
وداعا
لحلمي ، لضعفي
لهم البقاء...

---

* كاتبة من سوريا.

قصائد

هدى أبلان *

(١) زاوية
في زاوية مظلمة من غرفة جرحي...
ألمح ظلا...
ظلين ...
خيوط ظلام تتراقص وابر النار ...
تحيك البرد المرمى عند العتبة ..
ألبسه..
فيرتعش حنيني..

(٢) صرة
فتحت صرة الروح ...
حزمت بعثرتي..
وأحلامي التي بقيت صغيرة
وفاكهة من تعب قديم ..
ووجها مجفف ووحيد..
لففتها كلها بحبل خطوتي التي بقيت طويلة ...
وأقفلتها بدمعتين..

(٣) مفارقة
أنت هناك تبني بيتا ...
وأنا هنا أهدم ذاكرة ..

(٤) طريق
يركضون ..
حفاة من أمسهم...
من تلويحة الأيدي خلف سور ثقيل ...
ورعشة الأمهات اللواتي يتوضأن بالدمعة الأخيرة..
يحلمون ...
بضفائر تحيكها الأرض من خيوط العرق ...
وطريق يفرشها الله...
ولا يغلقها الأشباح...

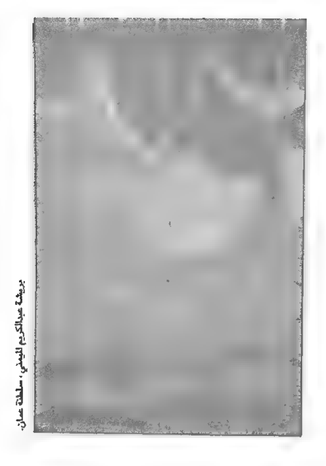
(٥) أشياء
كان لي بيت...
وسرير من خشب حالم...
ووجع على الرف ...
وصنبور ذكريات ...
وجمر أقلب عليه قلبي كلما داهمه البرد ...
وأدخنة كثيرة ...
لكنني كنت بلا باب..
ولا نافذة ...

(٦) محاولة لتذكر ما حدث

(١)
في اللحظة صفر
اتسع وعاء القلب
حط الله الحطب المحموم...
أخذ عود حنان ..
وأسرجني عند وجهه الليلي...
تشقق الصباح ...
غردت ابتسامته على يدي ...
ثم مضغتني عند مفترق الغروب...
صارت اللحظة عمرا منذورا للريح...
والقلب اناء مكسورا..

(٢)
في المكان الذي كان سقفا ويدين ...
مترا من الحب...
ليس أكثر من جرح تدلى باسم رب الظلام...
ليس أكثر من مقعدين على صفحة الجمر ..
ليس أكثر من فنجان دم ...
ومنفضة ...
وامرأة مطفأة...

★ شاعرة من اليمن.


بريشة عبدالكريم الميمني، سلطنة عمان.

شكل آخر
الطمي الذي جلبه الصبي
من حوافـ سريري

نبيل أبوزرقتين *

لئلا تضيع هيبة الظل
أبتسم
حينما أتذكر أشياء غافلة عني

أبي الميت
عندما زارني ليلة وجود جثته متعفنة في مصعد معطل
علمت أنه لا يتذكرني.

انشغل في عد الغرف الفارغة من الموت.
ولم يشغل باله بفردة حذائي المنسية
على السلم وحدها
كل مرة

تتذكر أمي خاتم أبي
بحقد يناسب إزعاجا يخصها
ونساء القرية اللواتي
تعودن الجلوس تحت الظل وبناته
يحكين عن عطره الفرنسي
وهواء عمامته المائل

وعن اليوم الذي سب فيه عبدالناصر في البرلمان،
كما أن الموت بري
والباب مغلق

فيما أنا أقول
لمدرس في المدرسة الابتدائية
أصابعه
تشبه
أصابع أبي:

إن الله منحني الذكورة
والمناعة المطلقة
لأوقظ شبق الأرامل الجدد
والوجع المتقطع
الذي لا يخص أحدا..

كل صباح جمعة
خروجي يحمل سعفا ملتبسا
يوضع على قبور
موتانا القادمين.

* شاعر من مصر.

اجازات

أردناها التمرد على همنا

فيصل أكرم *

تهيؤ

نقف أمام المرآة،
لابد أن نقف أمام المرآة..
لنرتب شعورنا،
نرتعش قليلا..
تسقط ملامحنا حرة.. فننحني..
حتى نلملم بعضنا
شعرة
شعرة
وينسانا شعورنا المسجى بقاعنا،
فنبسم لقادمين!

ترحيب

نفتح شباكنا للطير
كيما يزور أقفاصنا العامرة
بكل حديد وجليد ..
نصفر له،
ونعلق على ريشه البكر
كل عقدنا .. وعاهاتنا
ثم نأخذه لزيارة النفايات ..
في طريقه الى العدم!

مصاحبة

نخرج في صحبة .. غير متكافئة
واحد يشتري،
وآخر يدفع ثمن الطاووس المختبيء في ثيابه..
ولا يأخذ غير النفاق!

غزل

نشاهد أصباغا ، ونشم برفانا..
فنفتح أفواهنا : يا لها من فتنة لا تقاوم!

* شاعر من السعودية



لوحة بريشة : فخر النساء زيد ، الأردن

نطير إليها،
لنبعثر كرامة من في البيت..؟

انتباه

نرمق الساعة : حان الوقت
فلنكن أول العائدين..
يهب صوت من العمق: والذنب؟
- لا ذنب خارج الوقت، لا وقت لأخطائنا
هاهي المغفرة .. في جدول الأعمال..
نحن بشر ، نخطيء ونصيب.. ولا شيء عفوا،
كله بإرادة متجذرة ، وتعمد مسبق..
فلننس ما كان حتى نعود إليه
بعد نصف عام..
والصوت الداخلي يهتف:
- بل قل : بعد عام ونصف..!

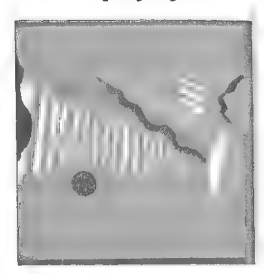
كلٌ إلى وضعه

نعود لحالتنا القديمة:
حالة لا تسر ..
المياه مكدسة في القوارير ، لا ماء في الحلق،
لا كسرة خبز في بطن يتيم لا حبر في القلم النظيف،
ولا نملك إلا الصراخ بهدوء ..!

قصـــيدتان

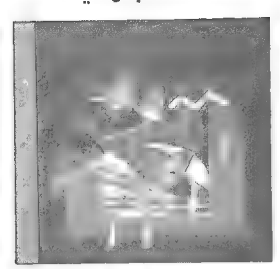
السـيد الليـثي *

حتى اخر ضوء



إنها لفرصة مواتية حقا
فعانقيني بيدين طليقتين
لم يقطعهما الجلاد بعد
دعيني أقبل شفاهك الناضجة
فلم تمسسها الديدان المقدسة بعد
ساقاك المشرعتان
مازالتا تخدشان وجد السماء
بصرخة كابية
بينما نهداك يغفوان مجهدين
بلا دموع
فانظري إلي حتى آخر ضوء
في عينيك التريتين
قبيل أن تباركهما الى الأبد
يد الرب الحانية
طوبى لقلبك النبيل
ظل يكدح دون توقف
منذ نيف وعشرين عاما
والمجد لروحك التي لم تصعد
خلسة نحو الفراديس
كدخان لا يرى
من جحيم الجسد

لعبة مسلية



يستطيع شخص ما
أن يمارس لعبة مسلية
شرط أن يتمتع بالموهبة
وأن يكون فأر كتب لا يكف عن العمل
متفقها في لغة واحدة على الأقل
يقضي وقت فراغه
في اكتشاف الحيوات الباطنة
لأشياء منسية
لنجوم آفلة، لبشر مجهولين مروا خفافا
منشئا بذلك جدولا شعريا حديثا
للعناصر الخاملة
يستطيع شخص ما
أن يكتب قصيدة في حضرة القديسين
غارسا في نهايتها حربة
في جثة الموت الساخنة
إن شخصا ما
ليس شرطا أن يكون موهوبا
ولا متفقها في لغة ما
قد قرأ هذه القصيدة
بعد عشرين قرنا
وأحال الموت الى أضحوكة
تستحق الشفقة

★ شاعر من مصر.



مشهد

أسـامة عـرابي*

قال لي :
بين كف وكف
تمضي المساءات إلى نهاياتها.
تنحو بنقش الشوارع
الى خطوط النافذة.
والوجوه التي انفصلت عن جغرافيا المكان
تطارد الألوان.
ربما تغري النهر بحفنة صمت
ونهار من صدف
على شرفة ربعها الأرجواني المتكسر
وتر كمان
يدوزن مطلعا ناقصا
مقاطع تترى من أغنية مالحة،
قد ترقص كارمن
خلف تهليلة الأبيض في الريح
إذ يسخر من ظل بلا جديلة.
لكنها عارية على رماد الذاكرة
تصل الحقل بلون الجلد
وتقترب من هسهسات الفرح
وتوبيخات الجسد.
المدينة التي غادرتها
لم تزل تبعثر خلف صوتها
قهقهة غامضة
مقاعد خالية.
قناديل مسرجة بأوراق ودمى.
وعلى الطرقات حفاة يثرثرون
باحثين عن مشهد إضافي
في الخلفية !

ترنيمة إلى أنس مصطفى كامل

جاءك الأمس المفضض بالنعاس
وقوافل النثر المضيع خلف آنية الجواء..
لاجهة تعين على التأمل في مدار الأرض..
لا مواسم للتوقع خلف أسوار الشجون
وخيط آماد الدخان.
فكف عن سفر يلملم ما تبقى من رخام الليل
فالهوى اكتملت معارجه الى الفوضى
وما عادت رخاء!
نبيذ رغبتنا يغيب ليملأ الطرقات همسا
وخطو الكائنات
يؤالف الغرباء والمطاط
ريشا للنساء وللحمام
ما استجد من الهباء.. أو الظلام
هل كنت تبحث عن وسام؟
زجاج عوالم الأشواق .. والأسفار
يؤوب ولا يعود على أديم الغيب.
مثل مهرج خرجت خرافته
لتتشح الطريق
عادت جوارحنا لتحتل المكان
ولا زمان.
فهل سنمضي باتجاه الوقت
خلف أجنحة الأمان.
هل عادت الذاكرة لتحيي
بعض موتك أو صداك
تعب المغني في هواك.
كلما ناديت في آهاتنا حلما
فررت .. ولا أراك
أنت وراء خيمتنا
شراع واحد يقعي
ولا يجدي سواك!

* شاعر من مصر.

قصيدة عنقي

كريـم عبدالســـــلام *

أكل ثغرة تكون على هذه الصورة:
قطع في سلك
نقرة في سور
ليدخل المطاردون مدنا منعوا على بواباتها
لتنجح الضربة التي لا ترى الروح
في الوصول اليها؟
*
أخاف أن أعتمد حيلة أصدقائي
لا أعناق لنا، يقولون
فيجعلهم ذلك أقل عرضة للأذى
أخاف من حيلتهم التي توفر النوم والابتسام

ألا يمكن أن تأتي الضربة من الحيلة
كأن يجرب شرطي سلاحه في الهواء
في اللاعنق
عندئذ من سيثبت ما أنكرته أنا؟
طفل الأمس المصاب ، يترجى أباه:
لا تحط عنقي بجبيرة يا أبي
أريد أن يميل رأسي الى الخلف كالياى
سأسرع بلقفه قبل أن يصل الأرض،
قبل أن يركله العيال كبطيخة فاسدة
يا أبي
ستضيق الجبيرة
الجبيرة المبطنة بالقطن تضيق
وكلما ناديت : عطشان، الكابوس يلعق خدي

يسقط صوتي الى الداخل ، وتظل العتمة في الصالة
عيناي مفتوحتان الى الأبد
وتظل الجبيرة ملتصقة بعنقي
*
أستيقظ لأرى اذا كان في موضعه
أمسح عليه بالماء
ثم أدفع قليلا من الشاي في مجراه
الكلمات ـ لعب الفخار الدقيقة ـ
تمر عبره الى الهواء الذي يلقاها لمستودعاتها.

السعال : شقوق بالحنجرة
التي تتسع كلما قفزت كلمة الى الخارج.
صباح الخير أيها الصامد أمام اختبارات الموسي
صباح الخير يا عروقا نافرة
لأن كلاب صيد تلهث خلفها أثناء النوم

ماذا عليّ
العصافير التي عقدت الخيط بأرجلها
ـ وكان ذلك بإيعاز من أصدقاء صاروا مجرمين
وضباطا عندما كبروا ـ
أطلقتها بعد لحظات.
*
كأن شيئا لن يحدث..
قافلة الطعام الصغيرة تمر آمنة
جرعات الماء تغسل المجرى
الهواء المشتت بين اتجاهين

---
* شاعر من مصر.

لا يقطع حركته ـ الالتفات نحو قطة مقبر الشارع
لقد سحقتها العربة!

*

لو ظل مجهولا
لما كان للعقاب كل هذه السطوة.
أما يمكن إلحاقه بالرأس
أو إضغامه بالصدر،
اخفاؤه بأية صورة؟
هو أحق بأن يكون قارة مجهولة
نتحسسه بأصابعنا قائلين:
«ألم أسفل الرأس أقسى الآلام»
«الصدر هنا قابل للانثناء»!


وجه للفنان كمال خليفة، مصر

لو ظل مجهولا ..

*

مري بشفتيك على حنجرتي لأتكلم،
على الخط الذي يفصل جزءا عن آخر
لأنساه
مري بشفتيك لأمتلك عنقا جسورا
كأن قلبا بداخله
كأن لم تحطه جبيرة من قبل
كأن لا تهدده الجوارح من كل جهة
يقود فمي وعيني وسائر حواسي الى غايتها.
عائد الى البيت
ونسيت ما يثبت أنني أنا
عائد الى البيت
تتخبط قدماي في شوارع مضاءة وخالية
شوارع مسحورة لا تنتهي
عائد الى البيت
والبيت مازال بعيدا
كيف أثبت أنني أنا عندما تنشق الأرض عن
العسس؟
الشوارع ممتدة وسوداء ومليئة بالنباح
من دفعني وسط البحر؟
ذراعاي مشلولتان
من أي جانب تأتي الاسماك؟
من أي جانب؟

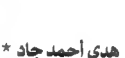
*

أجذب ياقتي حتى أذني وأقبض عليها بأسناني.
هذه حدود قدرتي
الكلمات مازالت تنطلق من حنجرتي

العنق الريفي
والرقبة الساحرة
من يضمن لهما أن ينعما بتجاعيدهما؟
كلمات
عن القصيدة وعن أيام نتجهز لاستقبالها

عنق نحيل
عنق سهل

حكايات من دفاتر امرأة



هدى أحمد جاد *

احتضار

تأخر المطر ... غاب حبيبها . . رحلت الغيمات الى مدن بعيدة... اقترضت من ذكريات لقائها الأخير قبلة ... اعتصمت بها كبدائي يحتضن تعويذته ... تعملق الانتظار.. الصبر (عوليس) يرحل وشجرة الصبار في دارها تعاني العطش استندت الى الشجرة الظامئة فإذا السابلة يمرون بشجرتين تحتضران وقوفا.

**

[illegible]

كانت تحب الورد.. وكان يهديه باقات لها.. مرة قالت له نفترق .. احتضنها وبكى .. التفتت الى حيث وقعت دموعه فإذا هي باقة ورد

**

كذب

كان كلما كذب كذبة واكتشفتها مات جزء من حبه فوارته التراب.. مع آخر كذبة له اكتمل نصاب جسد الحب الميت.. ساعتها أقامت سرادقا للعزاء.. لما لمحته بين المعزين تمتمت . عجبت لميت حي يحضر جنازته دون أن يدري أنه ...

**

يأس

على البعد يتسلل حنانه الى روحها كقطرات طل يتلمسها ظمآن أشرف على الهلاك في هجير صحراء.. وكلما لملمت قطرة قطرتين وأصبحت قاب قوسين أو أدنى من خط الحياة .. اختطفت الشمس أمل الارتواء فبخرت الماء.

**

لعب

كان يهوى اللعب بالدمى.. ما إن ينتهي من العبث بدمية حتى يحطمها ليلعب بغيرها..عندما حاول أن يستدركها لمخزن ألعابه أفهمته أنها تهوى برامج الكمبيوتر .. وفرهاربا كما يهرب ثعلب من بندقية فاجأته.

**

[illegible]

أمطر دموعه في قلبها ومضى
وعندما وضعت يدها على قلبها
اصطدمت أصابعها بشجرة بنفسج
تجهش أزهارها بالبكاء

**

إعدام

في كفي وضعت زهرته .. قلت سأخنقها بضغطة واحدة.. وعندما أزحت لهفة القلب لأنفذ فيها حكم الإعدام بادرتني بنظرة عتاب نفذت في حكم الصمت والتذكر.

**

خداع

كان خادعا كالبحر .. سطحه فيروزي أملس .. وقاعه مظلم شرس .. استهوته لعبة الصيد فرصد لها صبرا طويلا.. ألقى لها يوما بطعمه .. ابتلعته .. ولما تأكد أنها مهزومة وفاقدة القدرة على العيش بعيدا عن مياهه كسمكة تموت لو لفظها البحر للشاطىء راح يستعبدها بلعبة المد والجزر.

---

* شاعرة من مصر.



نصوص

منذ ثلاث سنوات احتفلت فرنسا بالذكرى الخمسين لوفاة انطوان دو سانت اوكزبيري (١٩٠٠ - ١٩٤٤) الذي يعتبر واحدا من اعظم كتاب فرنسا، واحد رواد الطيران في العالم.
وقد اختفت طائرة اكزوبيري خلال الحرب العالمية الثانية، ويعتقد ان الطائرات الالمانية قد تصدت لها واسقطتها في البحر الأبيض المتوسط. ولمناسبة الذكرى الخمسينية لرحيل اكزوبيري، اصدرت فرنسا صورته على ورقة الخمسين فرنكا ومعها عدد من الرسوم التوضيحية التي قام هو برسمها لروايته الأشهر (الأمير الصغير).
كتب اكزوبيري هذا النص قبل فترة وجيزة من رحيله المأساوي، وتناول فيه جوانب من وجه العالم الذي تمزقه الحرب منطلقا من لشبونة التي تحولت الى موجز وديع لمآسي العالم نظرا لأنها كانت عاصمة بلاد محايدة في زمن مليء بالاضطرابات والهيجانات! وهذا ما يجعل هذا النص وثيقة نادرة، لكاتب نادر، من اعمق واصفى كتاب هذا القرن!

رسالة إلى رهينة

نــص:
سانت اوكزبيري

ترجمـــة
روز مخلوف *



لوحة للرسام ميجيريس ـ المكسيك

حين عبرت البرتغــال في ديسمبر (كـانـــون الاول) ١٩٤٠، متوجها الى الـولايات المتحدة، بدت لي لشبـونة كنـوع من جنـة مضيئة وحزينة. كانوا يتكلمـون فيها أنذاك كثيرا عن غزو وشيك، وكانت البرتغال تتشبث بوهم سعادتها. كانت لشبونة التي اقامت أروع معرض في العالم، تبتسـم ابتسامة شاحبة قليلا، كـابتسامة أولئك الأمهـات اللواتي ليسـت لديهن أيـة أخبار عـن أبنائهـن في الحرب ويبذلن الجهد لانقاذهم مـن خلال ثقتهن. «ابني حي لأني ابتسـم...». «انظـروا، تقـول لشبـونة، كـم أنـا سعيـدة وهـادئة ومضـاءة جيدا ...». كـانت القـارة بأسرهـا تلقي بـوطأتها فـوق البرتغال مثل جبل متوحش، ثقيل بقبائله المتوحشة. كانت لشبونة المبتهجة تتحـدى أوروبا: «أيمكـن أن أعتبر هدفـا في الوقـت الذي أعني فيـه الى هذا الحد بألا اخفي نفسي قـط! في الوقت الـذي أكون فيه هشة الى هذا الحد...».

كانت مدن بلادي، في الليل، بلون الـرماد، كنت قد فقدت فيها

★ مترجمة من سوريا.

الفتي لرؤية اي بصيص من الضوء، وهذه العاصمة المشعة تسبب لي ضيقا غامضا، إذا كانت الضواحي المحيطة مظلمة، فإن ماسات واجهة شديدة الاضاءة تجتنب متسكعين نشعر بهم يجولون. كنت اشعر أن ليل أوروبا يثقل على لشبونة، الليل المسكون بجماعات ضالة من المدفعيين، كأنهم أحسوا بهذا الكنز من بعيد.

لكن البرتغال كانت تتجاهل شهية الوحش. ترفض تصديق المؤشرات السيئة. كانت تتكلم عن الفن بثقة يائسة. هل كان أحد ليجرؤ على سحقها في عبادتها للفن؟ كانت قد أخرجت كل أعاجيبها. هل كان أحد ليجرؤ على سحقها في أعاجيبها؟ كانت تظهر رجالها العظماء. فنظرا لعدم وجود جيش، وعدم وجود مدافع، نصبت البرتغال في وجه حديد الغازي جميع حراسها المصنوعين من حجر: الشعراء، والمستكشفين المغامرين. وبسبب عدم وجود جيش او مدافع، كان ماضي البرتغال بأسره يسد الطريق، هل كان أحد ليجرؤ على سحقها في إرث ماضيها العظيم؟

هكذا كنت أهيم كل مساء بكآبة، عبر نجاحات هذا المعرض فائق الذوق، حيث كان كل شيء يلامس الكمال، حتى الموسيقى شديدة الهدوء، التي اختيرت بهذا القدر من الرهافة، والتي كانت تنساب بنعومة، فوق الحدائق، دون دوي، مثل مجرد رقرقة ينبوع. أكان أحد ليدمر هذا الحس الرائع بالاعتدال؟

وجدت لشبونة، في ابتسامتها أكثر حزنا من مدني المطفأة.

عرفت وربما عرفتم، تلك العائلات غريبة الأطوار الى حد ما، التي كانت تحتفظ بمكان لميت الى موائدها. كانت تنكر ما لا يمكن إصلاحه. غير أن هذا التحدي لم يكن يبدو لي مواسيا. من الموتى علينا أن نصنع موتى. عند ذلك يستعيدون، في دورهم كموتى، شكلا آخر من الوجود. إلا أن تلك العائلات كانت تعطل عودتهم. كانت تجعل منهم غائبين أبديين، مدعوين متأخرين الى الأبد. كانت تقايض الحداد بانتظار ليس له محتوى، وتلك البيوت كانت تبدو لي غارقة في ضيق لا كفارة عنه، خانق بشكل مختلف عن الغم. قبلت أن ألبس الحداد على الطيار غيوميه، آخر صديق فقدته والذي صرع أثناء الخدمة البريدية الجوية، يا إلهي! غيوميه لن يتغير بعد الآن، لن يعود حاضرا بعد الآن أبدا، الا أنه لن يكون غائبا أبدا كذلك. ضحيت بطبقه على مائدتي، ذلك الفخ غير المجدي، وجعلت منه صديقا حقيقيا ميتا.

لكن البرتغال كانت تحاول أن تؤمن بالسعادة، تاركة لها مكانها وفوانيسها وموسيقاها، في لشبونة. كانت تلعب لعبة السعادة، حتى يؤمن بها ....

يعود مناخ الحزن في لشبونة أيضا لوجود بعض اللاجئين. لا أتكلم عن المبعدين الباحثين عن ملجأ، لا أتكلم عن المهاجرين الباحثين عن أرض يخصبونها بعملهم. أتكلم عن أولئك الذين يغادرون أوطانهم ويبتعدون عن بؤس ذويهم من أجل وضع مالهم في مأمن.

باعتباري لم استطع السكن في المدينة بالذات، سكنت في استوريل قرب الكازينو. كنت خارجا من حرب كثيفة: كان فريقي الجوي، الذي لم يوقف قط تحليقاته فوق المانيا طيلة تسعة أشهر، قد فقد، في الهجوم الألماني وحده ثلاثة أرباع طواقمه. بعودتي الى بلدي، عرفت جو العبودية القاتم، وتهديد المجاعة، عشت ليل مدننا السميك. وما على بعد خطوتين من منزلي، يعمر الكازينو بالأشباح، كانت سيارات كاديلاك صامتة، تضعهم، وهي تتظاهر بالتوجه الى مكان ما، على الرمل الناعم لرواق المدخل. ارتدوا ملابس للعشاء، كما في السابق. كانوا يظهرون واقيات صدورهم او لآلئهم. دعوا بعضهم بعضا الى وجبات ممثلين صامتين، فقد لا يكون لديهم شيء يقولونه لبعضهم.

ثم يلعبون لعبة الروليت او البكرا حسب الثروة. كنت في بعض الأحيان أذهب للفرجة عليهم. لم أكن أشعر لا بالغيظ ولا بالسخرية، بل بقلق غامض. القلق الذي يجعلك تضطرب في حديقة الحيوان أمام النماذج الناجية من نوع قد انقرض. كانوا يأخذون أماكنهم حول الطاولات، يتزاحمون حول مدير لعبة القمار الصارم، ويجتهدون في مكابدة الأمل، واليأس، والخوف، والحسد والابتهاج. كما الأحياء. كانوا يقامرون بثروات، ربما كانت في تلك الدقيقة بالذات، قد فرغت من مدلولها. ربما كانوا يستعملون عملة باطلة. ربما كانت قيمة خزائنهم مكفولة من قبل مصانع تمت مصادرتها، او هي الآن في سبيلها الى أن تسحق تحت تهديد الطوربيدات الجوية. كانوا يسحبون كمبيالات على سيريوس، يسعون جهدهم، بارتباطهم بالماضي، أن يؤمنوا بشرعية حماهم، بغطاء شيكاتهم، بأزلية اصطلاحاتهم. كما لو أن شيئا منذ عدد معين من الاشهر لم يبدأ بالتقصف على الأرض. كان ذلك غير حقيقي. كان أشبه بباليه دمى. لكنه كان شيئا حزينا.

دون شك لم يكونوا يحسون شيئا. كنت أتركهم وأذهب لأتنفس عند شاطيء البحر. وكان بحر أستوريل ذاك، بحر مدينة المياه، البحر المروض، يبدو لي أنه يدخل في اللعبة أيضا. كان يدفع الى الخليج موجة وحيدة رخوة، لامعة تماما في ضوء القمر، مثل ثوب له ذيل في غير أوانه.

التقيت بلاجئي على سطح السفينة. كانت هذه السفينة هي أيضا، تنشر قلقا خفيفا. كانت تنقل من قارة الى أخرى، هذه النبتات عديمة الجذور. كنت أقول لنفسي: «أريد أن أكون مسافرا، ولا أريد أن أكون مهاجرا. تعلمت في بلدي أشياء كثيرة، تصبح بلا فائدة في مكان آخر.» ولكن هاهم مهاجريّ يخرجون من جيبهم دفاتر عناوينهم الصغيرة، بقايا هوياتهم. مازالوا يلعبون لعبة كونهم أشخاصا مهمين. كانوا يتعلقون بكل قواهم بمدلول ما. «أتعرف هذا هو أنا، كانوا يقولون، أنا من المدينة الفلانية .. صديق فلان... أتعرف فلانا؟».

ويقصون عليك قصة صديق، او قصة مسؤولية او قصة خطيئة، او اية قصة اخرى يمكن أن تربطهم بأي شيء كان. ولكن

لم يعد شيء من هذا الماضي ينفعهم لانهم هجروا أوطانهم. كان الامر مايزال ساخنا جدا، طازجا جدا، حيا جدا مثلما هي ذكريات الحب في بداية الامر. تصنع رزمة من الرسائل الرقيقة. ترفق بها بعض الذكريات. يربط الكل بكثير من العناية. إن بقايا الأشياء الثمينة تثير سحرا كئيبا في البداية، ثم تمر شقراء ذات عينين زرقاوين، فتموت البقايا. لأن الصديق أيضا، والمسؤولية مسقط الرأس، وذكريات البيت، تفقد ألوانها إن هي ما عادت تستعمل.

كانوا يحسون بذلك جيدا. ومثلما تلعب لشبونة لعبة السعادة، كانوا هم يلعبون لعبة الاعتقاد بأنهم سيعودون قريبا. عذب غياب الابن الضال! إنه غياب مزيف لأن البيت الأسري باق وراءه. فسواء كان الغياب في الغرفة المجاورة، أو على الجانب الآخر من الكوكب، ليس الفرق جوهريا. يمكن أن يكون وجود الصديق الذي ابتعد ظاهريا، أكثر كثافة من وجود فعلي. إنه وجود الصلاة. لم يسبق أن أحببت بيتي قط أكثر مما أحببته في الصحراء. لم يسبق أن كان خطاب أكثر قربا الى خطيباتهم من البحارة البروتونيين في القرن السادس عشر، عندما يجتازون رأس هورن ويشيخون في مواجهة الرياح المعاكسة. منذ انطلاقهم يكونون قد بدأوا بالعودة. وحين ينشرون الأشرعة، كانوا يعدون العدة بأيديهم الثقيلة للعودة. كان الطريق الأقصر من ميناء بروتاني الى البيت يمر من رأس هورن. ولكن هاهم المهاجرون يبدون لي مثل بحارة بروتانيين انتزعت منهم نافذتها لأجلهم. لم يكونوا قط أبناء ضالين. كانوا أبناء ضالين دون بيت يعودون إليه، عندما يبدأ السفر الحقيقي، السفر خارج الذات.

كيف السبيل لاعادة بناء الذات؟ كيف السبيل لاعادة صنع تلك اللفة الثقيلة من خيوط الذكريات؟ كانت هذه السفينة محملة بأرواح سوف تولد كأنها في حالة مؤقتة. الوحيدون الذين كانوا يبدون حقيقيين، حقيقيين الى درجة يود معها المرء أن يلمسهم بأصابعه، هم أولئك الذين أعلت وظائف حقيقية من شأنهم، فحملوا الأطباق، وجلوا النحاسيات، ولمعوا الأحذية، وباحتقار غامض، خدموا أمواتا. أبدا ليس الفقر هو السبب في ذلك الازدراء الخفيف لدى طاقم الموظفين إزاء المهاجرين. ليس المال هو ما كان ينقصهم، بل الكثافة. فما عاد واحدهم الرجل الذي ينتمي الى بيت معين، الى صديق معين، الى مسؤولية معينة. كانوا يلعبون الدور، ولكن ذلك لم يعد صحيحا. لا أحد يحتاج اليهم، لا أحد يستعد للاتصال بهم، أية أعجوبة هي تلك البرقية التي تقلب كيانك، تنهضك في منتصف الليل، تدفعك الى المحطة:«أسرع أنا بحاجة إليك» بسرعة، نكتشف لأنفسنا أصدقاء يساعدوننا، ولكننا ببطء نصبح جديرين بأن تطلب منا المساعدة. صحيح أن أشباحي لم يكن أحد يكرههم، لم يكن أحد يحسدهم لم يكن أحد يضايقهم. الا أن أحدا لم يكن يحبهم مجرد الحب الذي يمكن أن تكون له قيمة. كنت أقول لنفسي: منذ وصولهم، ستأخذهم حفلات كوكتيل الترحيب، عشاءات المواساة. ولكن من هو الذي سوف يرج بابهم مطالبا بأن يفتح له: «افتح هذا أنا!» يجب إرضاع طفل وقتا طويلا قبل أن يطالب. يجب العناية بصديق زمنا طويلا قبل أن يطالب بحقه في الصداقة. يجب أن تفلس أجيال في إصلاح القصر القديم الذي يتصدع، حتى يتعلم المرء أن يحبه.

— ٢ —

كنت إذن أقول لنفسي: «الشيء الأساسي هو أن يبقى ما شبينا عليه موجودا في مكان ما. العادات وأعياد الأسرة، ومنزل الذكريات. الشيء الأساسي هو أن تعيش من أجل العودة..» وكنت أشعر أن هشاشة الأقطاب التي كنت أرتبط بها تهددني في جوهري ذاته. كنت على وشك معرفة صحراء حقيقية، وبدأت بفهم لغز كان قد حيرني طويلا.

عشت ثلاث سنين في الصحراء. حلمت، أنا أيضا، بسحرها، بعد آخرين كثيرين. كل من عرف الحياة الصحراوية، حيث ليس كل شيء في الظاهر، سوى وحدة وقفر، يبكي مع ذلك، تلك السنين، كأحلى سنين عاشها. ليست كلمات«الحنين الى الرمال، الحنين الى الوحدة، الحنين الى الامتداد» سوى صيغ أدبية، ولا تفسر شيئا، في حين أنه يبدو لي أني فهمت الصحراء للمرة الأولى، على ظهر سفينة تعج بالمسافرين المكدسين بعضهم فوق بعض.

لاشك أن الصحراء لا تقدم، على مد النظر، سوى رمال متشابهة، أو بدقة أكبر، رملة كثيرة الحصى، لأن الكثبان نادرة فيها.نعوم فيها بشكل دائم في ظروف الضجر ذاتها. ومع ذلك فإن آلهة غير مرئية بنت لها شبكة من الاتجاهات من المنحدرات والعلامات جهازا عضليا خفيا وحيا. فليس ثمة رتابة لكل شيء وجهته حتى الصمت، لا يشبه فيها صمتا آخر.

هناك صمت السلام عندما تتصالح القبائل، عندما يسترد المساء برودته، ويبدو لك أنك طويت أشرعتك وتوقفت في ميناء هادىء. هناك صمت الظهيرة، حين تعلق الشمس الفكر والحركة. وهناك صمت كاذب، حين تهدأ ريح الشمال، ويعلن ظهور الحشرات، المنتزعة من واحات الداخل، كأنها رحيق، عن هبوب عاصفة الشرق حاملة الرمال. وهناك صمت المؤامرة، حين نعلم أن قبيلة بعيدة هائجة. وهناك صمت اللغز، حين تنعقد بين العرب مؤامراتهم المبهمة. هناك صمت متوتر حين يتأخر المبعوث في العودة، صمت حاد، حين يحبس المرء أنفاسه لكي يسمع صمتا كئيبا، عند تذكر من نحب.

كل شيء يستقطب. كل نجمة تثبت اتجاها حقيقيا. كلها نجوم المجوس. وكلها تخدم إلهها الخاص. تشير هذه الى جهة بئر بعيدة، يصعب الوصول اليها. والامتداد الذي يفصلك عن تلك البئر يجثم كأنه متراس. وتدل تلك على اتجاه بئر جفت مياهها. وتبدو النجمة ذاتها جافة. وليس للامتداد الذي يفصلك عن البئر الجافة انحدار. تلك الأخرى تفيد كدليل الى واحة مجهولة مدحها لك البدو، ولكن الشقاق يمنعها عنك والرمال

التي تفصلك عن الواحة أرض للحكايات الخرافية. تلك الأخرى أيضا تشير الى اتجاه مدينة بيضاء في الجنوب، يبدو أنها لذيذة مثل ثمرة تغرز فيها الأسنان. تلك تشير الى البحر.

أخيرا هنالك أقطاب تكاد تكون غير حقيقية تمغنط من بعيد جدا هذه الصحراء: بيت طفولة، يبقى حيا في الذكرى، صديق لا تعرف عنه شيئا سوى أنه حي.

هكذا تشعر بالانشداد والانتعاش من خلال حقل القوى التي تتجاذبك أو تدفعك، تغريك أو تقاومك. هأنتذا قائم فوق اسس ثابتة تماما، عازم تماما، مستقر تماما وسط جهات أصلية.

وبما أن الصحراء لا تقدم أي غنى ملموس، بما أنه ليس هناك شيء يرى أو يسمع في الصحراء ، فإنك مرغم تماما على الاعتراف بأن محرضات غير مرئية هي التي تحرك الانسان اولا، طالما أن الحياة الداخلية تقوى فيها ولا تنام. النفس هي التي تحكم الانسان. في الصحراء ، قيمتي تعادل قيمة آلهتي.

هكذا ، فانا إن كنت أشعر بأني غني بجهات ما تزال كثيرة، على متن سفينتي الحزينة، وإن كنت أسكن في كوكب مايزال حيا، فقد كان ذلك بفضل بعض الأصدقاء الضائعين في ليل فرنسا ، ورائي والذين بدأوا يصبحون أساسيين بالنسبة لي.

من المؤكد أن فرنسا لم تكن بالنسبة لي آلهة مجردة، ولا مفهوما مؤرخا، بل كانت حقا من لحم انتمي إليه، شبكة من الصلات التي تديرني ، مجموعة من الأقطاب التي تسند منحدرات قلبي. كانت لدي حاجة لأن أحس بأن أولئك الذين احتاج إليهم كي يوجهوني، هم أصلب وأكثر دواما مني انا نفسي، حتى أعرف أين أعود، حتى أكون موجودا.

كان بلدي بأكمله يسكن فيهم ويعيش فيَّ من خلالهم. هكذا تختصر قارة في مجرد بريق بعض المنارات بالنسبة لمن يسافر في البحر. المنارة لا تقيس البعد. ضوؤها حاضر في العيون، بكل بساطة. وكل عجائب القارة تسكن النجمة.

واليوم ها هي فرنسا، على أثر الاحتلال الشامل ، تدخل دفعة واحدة في الصمت مع حمولتها، مثل سفينة جميع أنوارها مطفأة وتجهل إن هي نجت أم لا من أخطار البحر. مصير كل من أحبهم يعذبني بطريقة أكثر جسامة من مرض مقيم في داخلي، أكتشف أن هشاشتهم تهددني في جوهري.

ذلك الذي لازم ، هذه الليلة، ذاكرتي ، عمره خمسون عاما. هو شخص مريض، ويهودي. كيف سينجو من الهول الألماني؟ لكي أتخيل أنه مازال يتنفس، يلزمني الاعتقاد أن الغازي لم يعرفه، وأن سور الصمت الجميل لفلاحي قريته قد آواه سرا. عندها فقط اعتقد أنه مازال حيا. عندها فقط، يسمح لي وأنا أطوف بعيدا في امبراطورية صداقته التي لا حدود لها قط، ألا أشعر بنفسي مهاجرا، بل مسافرا، لأن الصحراء ليست حيث نعتقد. الصحراء أكثر حياة من عاصمة والمدينة الأكثر اكتظاظا تفرغ إذا زالت المغنطة عن الأقطاب الأساسية للحياة فيها.

كيف تبني الحياة إذن خطوط القوة تلك ، التي نحيا منها؟ من أين يأتي الثقل الذي يجذبني نحو بيت هذا الصديق؟ ما هي إذن ، اللحظات الأساسية التي جعلت من ذلك الحضور، أحد الأقطاب التي احتاج إليها؟ ما هي اذن، الأحداث الخفية التي جبلت منها المشاعر الرقيقة المميزة، ومن خلالها حب البلد؟

كم هو قليل الضجيج الذي تصنعه المعجزات الحقيقية! وكم هي بسيطة الأحداث الجوهرية! إنه لشيء قليل جدا أن يقال عن اللحظة التي اريد أن ارويها إنه يلزمني أن أعيش ثانية في الحلم، وأن أكلم ذلك الصديق.

كان ذلك في يوم من أيام ما قبل الحرب، على ضفاف نهر صاوون ، من جهة تورنيس. كنا قد اخترنا من أجل الغداء مطعما تطل شرفته الخشبية على النهر. مستندين بأكواعنا على طاولة بسيطة تماما، حفرها زبائن بالسكين، طلبنا طبقي برنود. كان طبيبك قد منعك من تناول الكحول، إلا أنك كنت تغش في المناسبات الكبيرة. وكانت تلك واحدة منها . لم نكن نعرف لماذا، ولكنها كانت واحدة منها. ما يبهجنا كان يفوق نوعية الضوء في عدم قابلية لمسه. كنت قد قررت إذن اختيار طبق البرنود الخاص بالمناسبات الكبيرة، ذاك. وباعتبار أن بحارين كانا يفرغان حمولة أحد الزوارق على بعد عدة خطوات منا، فقد دعونا البحارين. ناديناهما من فوق الشرفة. وجاءا. جاءا ببساطة. وجدنا من الطبيعي جدا أن ندعو رفاقا، ربما بسبب ذلك العيد غير المرئي فينا. كان من البديهي جدا أن يستجيبا للاشارة. بناء على ذلك تناولنا المشروب!

كانت الشمس طيبة. عسلها الفاتر يغمر شجرات حور الضفة الأخرى، والسهل حتى الأفق . كنا نزداد فرحا شيئا فشيئا ودائما دون أن نعرف السبب. كانت الشمس تطمئن بأن تضيء جيدا، والنهر بأن يجري، والوجبة بأن تكون وجبة، والبحارين باستجابتهما للنداء، والنادلة بأن تخدمنا بنوع من اللطافة السعيدة، كما لو أنها ترأس عيدا أبديا. كنا في حالة سلام تام، مندمجين تماما، في حضارة نهائية، بعيدا عن الفوضى، كنا نتذوق نوعا من الحالة التامة ، التي لم يعد لنا فيها ما نسره لبعضنا طالما أن جميع الامنيات متحققة . كنا نحس بأننا أنقياء، مستقيمون ، مشرقون ومتسامحون . ما كنا لنعرف أية حقيقة كانت تظهر لنا في بداهتها، إلا أن الشعور المسيطر علينا كان الشعور باليقين تماما. يقين يكاد يكون مزهوا.

كذلك الكون، كان يثبت إرادته الطيبة، من خلالنا كل شيء ، تكاثف السديم، قساوة الكواكب تشكل الأميبات الأولى، عمل الحياة الهائل الذي أوصل الأميبة الى الانسان ، كل شيء تلاقى لحسن الحظ حتى يصل من خلالنا ، الى هذه النوعية من المتعة! لم يكن ذلك سيئا كنجاح.

هكذا كنا نتذوق ذلك التفاهم الصامت وتلك الطقوس شبه

الدينية. البحاران ونحن، يهدهدنا رواح الخادمة الكهنوتية ومجيؤها، كنا نشرب كأننا رواد الكنيسة ذاتها، رغم أننا لم نعرف أية كنيسة هي. كان أحد البحارين هولانديا. الآخر ألماني، هرب من النازية. لوحق هناك كشيوعي، أو تروتسكي، أو كاثوليكي، أو يهودي. (لم أعد أذكر الصفة التي أبعد الرجل تحت اسمها). غير أنه في تلك اللحظة، لم يكن مجرد صفة، بل كان شيئا آخر. كان المحتوى هو المهم. العجينة الانسانية. كان صديقا، بكل بساطة. وكنا متفقين بين بعضنا كأصدقاء. أنت كنت متفقا وأنا كنت متفقا. كان البحاران والخادمة متفقين. متفقين على ماذا؟ على طبق البرنود؟ على مغزى الحياة؟ على حلاوة النهار؟ ما كنا كذلك لنعرف. إلا أن ذلك الاتفاق كان مليئا جدا، وراسخا في العمق بشكل متين. كان يقوم على كتاب مقدس واضح في جوهره، رغم عدم قابلية صياغته في الكلمات، الى درجة أننا كنا لنقبل معها بكل طيبة خاطر أن نحصن هذا الجناح، أن نقيم محاصرين فيه، وأن نموت فيه خلف رشاشات لكي ننقذ هذا الجوهر.

أي جوهر؟ .. هذا هو بالضبط ما يصعب التعبير عنه! أخشى أنني لا أكاد ألتقط سوى الظلال، وليس الشيء الأساسي. الكلمات بعدم كفايتها، سوف تؤدي الى فرار حقيقتي، وسيكون في قولي غموض إن ادعيت أننا كنا سنحارب بسهولة انقاذا لابتسامة معينة كابتسامة البحارة، وابتسامتك وابتسامتي، وابتسامة الخادمة، انقاذا لمعجزة معينة لهذه الشمس، التي كلفت نفسها، منذ هذا القدر من ملايين السنين، كل هذا العناء لكي تصل من خلالنا الى نوعية ابتسامة، كانت متقنة الى درجة كافية.

غالبا ما يكون الجوهري بلا وزن إطلاقا. لم يكن الجوهري هنا، في الظاهر، سوى ابتسامة، وغالبا ما تكون الابتسامة هي الشيء الجوهري. نعطي حقنا ابتسامة. نكافأ ابتسامة. تحركنا ابتسامة. ويمكن أن تؤدي نوعية ابتسامة الى أن نموت. مع ذلك، وبما أن هذه النوعية كانت تخلصنا بشكل ممتاز من غم الظروف الحاضرة، وتمنحنا اليقين والأمل والسلام، فأنا احتاج اليوم، سعيا للتعبير عن نفسي بشكل أفضل، أن أروي أيضا قصة ابتسامة أخرى.

كان ذلك أثناء ريبورتاج عن الحرب الأهلية في اسبانيا، تهورت فحضرت، خفية، في حوالي الثالثة صباحا، عملية شحن لوازم عسكرية سرية في محطة بضائع. بدا أن اضطراب أفراد الفرق وبعضا من الظلام قد ساعدا على تطفلي. الى أني بدوت لبعض جنود الميليشيا مشبوها.

كان ذلك في غاية البساطة. لم أكن اشك بعد بشيء من اقترابهم المطاطي والصامت، حين كانوا قد أطبقوا حولي، بهدوء مثل أصابع اليد. حطت سبطانة غدارتهم قليلا فوق بطني وبدا لي الصمت مهيبا. أخيرا رفعت ذراعي مستسلما.

لاحظت أنهم كانوا يحدقون، ليس بوجهي، بل بربطة عنقي (كانت موضة الضواحي الفوضوية لا تنصح بارتداء هذه القطعة الكمالية). تشنج لحمي. كنت انتظر الطلقة النارية، فقد كان ذلك هو زمن الأحكام المتسرعة. إلا أنه لم يحصل أي اطلاق. بعد بضع دقائق من الفراغ المطلق، بدت لي الفرق خلالها، كمن يرقص نوعا من باليه الأحلام في عالم آخر، أشار إليّ الفوضويون الذين يحاصرونني، أن أسبقهم ورحنا نسير، دون استعجال، عبر المسالك المختارة. تم الأسر في صمت تام، وباقتصاد مدهش في الحركات. هكذا تلهو طغمة تحت الماء.

سرعان ما غصت باتجاه قبو حول الى مركز حراسة كان هناك أفراد ميليشيات آخرون يغالبون النعاس، غداراتهم بين أرجلهم، وقد اضاءهم مصباح بترول رديء، إضاءة سيئة. تبادلوا مع رجال دوريتي، بعض الكلمات بصوت حيادي. قام أحدهم بتفتيشي.

أنا أتكلم الاسبانية إلا أنني أجهل الكاتالانية. مع ذلك، فهمت أن أوراقي مطلوبة. كنت قد نسيتها في الفندق. أجبت: «فندق صحفي»، دون أن أعرف إن كانت لغتي تنقل شيئا ما. تناقل أفراد الميليشيا جهازا تصويريا من يد الى يد، كأنها وثيقة إثبات. بعض من أولئك الذين كانوا يتثاءبون، خائرون في مقاعدهم العرجاء نهضوا بنوع من الملل واستندوا الى الجدار.

الانطباع السائد كان الملل. الملل والنعاس. كانت قدرة الانتباه لدى هؤلاء الرجال، مستهلكة كما كان يبدو لي، حتى الاجترار. كدت تقريبا أتمنى ظهور مؤشر للعداء. كعلاقة انسانية. لكنهم لم يشرفوني بأية إشارة غضب، ولا حتى إشارة استياء. حاولت مرة بعد مرة أن احتج باللغة الاسبانية. سقطت احتجاجاتي في الفراغ. نظروا الي دون ابداء رد فعل، مثلما كانوا سينظرون الى سمكة صينية في حوض ماء.

كانوا ينتظرون. ما الذي كانوا ينتظرونه؟ عودة أحد منهم الفجر؟ قلت لنفسي: «ربما كانوا ينتظرون أن يشعروا بالجوع..»

قلت لنفسي أيضا: «سيرتكبون حماقة! إنه شيء مضحك قطعا!» ... الشعور الذي كان ينتابني - يفوق كثيرا شعورا بالغم - كان قرفا من العبث. كنت أقول لنفسي: «إذا خرجوا من جمودهم، اذا أرادوا التصرف، فسوف يطلقون!»

هل كنت في خطر فعلا أم لا؟ هل مازالوا يجهلون، أني لست مخربا، ولا جاسوسا بل صحفيا؟ ان أوراقي الشخصية موجودة في الفندق؟ هل اتخذوا قرارا؟ ما هو؟

لم أكن أعرف عنهم شيئا، سوى أنهم كانوا يعدمون بالرصاص دون جدال كبير مع ضمائرهم. الطلائع الثورية، لأي حزب كانت، لا تسعى وراء الرجال (إنها لا تزن الرجل بالنظر الى جوهره)، بل تسعى وراء الأعراض والامارات تبدو لهم الحقيقة الخصم مرضا وبائيا. ومن أجل عرض مريب، يرسل الموبوء الى محجر العزل الصحي: المقبرة. لهذا السبب بدا لي هذا الاستجواب الذي يهبط علي من وقت لآخر، في مقاطع لفظية

غامضة، ولم أكن أفهم منه شيئا، مشؤوما كلعبة روليت عمياء تقامر برأسي. لهذا السبب أيضا كنت، كي أفرض لنفسي حضورا حقيقيا، أشعر بحاجة غريبة تجثم فوقي، بأن أصرخ لهم بشيء كان يفرضني في حياتي الفعلية.. عمري مثلا! عمر الرجل، شيء مؤثر! إنه يلخص حياته بأكملها. يصنع النضج ببطء. يصنع ضد كثير من العقبات المذللة، ضد كثير من الامراض الخطيرة التي نشفى منها ضد كثير من الآلام التي تهدأ، ضد كثير من حالات اليأس المتجاوزة، ضد كثير من المخاطر التي أفلت معظمها من الشعور. يصنع عبر كثير من الرغبات، كثير من الآمال، كثير من حالات الندم، كثير من النسيان، وكثير من الحب. عمر الرجل، إنه يمثل حمولة جميلة من التجارب والذكريات! رغم الافخاخ والهزات والمشاق، تابعنا السير الى الامام، كيفما كان، مثل طنبر جيد، والآن بفضل تقاطع عنيد لحظوظ سعيدة، وصلت الى هنا. عمري سبعة وثلاثون عاما. والطنبر الجيد، إذا شاء الله، فسيحمل حمولته من الذكريات الى مكان أبعد. كنت أقول لنفسي إذن: «هاهنا وصلت. عمري سبعة وثلاثون عاما...» كنت أتمنى لو ألقي بثقل هذه المسارة على حكامي، ولكنهم توقفوا عن استجوابي.

عند ذلك حدثت المعجزة. معجزة متكتمة جدا. لم يعد معي سجائر. وبما أن واحدا من سجاني كان يدخن، فقد أشرت إليه، أن يتخلى لي عن سيجارة، وشرعت بابتسامة غائمة. تمطى الرجل في البداية، مرر يده ببطء فوق جبينه، رفع بصره، ليس الى ربطة عنقي، بل الى وجهي، وأمام ذهولي الشديد، شرع، هو أيضا، بابتسامة. كان ذلك مثل طلوع النهار.

لم تحل تلك الابتسامة المأساة بل محتها ببساطة، كما الضوء، كما الظل. لم تعد تحدث أية مأساة. لم تغير هذه المعجزة شيئا مرئيا. مصباح البترول الرديء، الطاولة ذات الأوراق المبعثرة، الرجال المستندون الى الحائط، لون الأشياء رائحتها، كل شيء بقي على حاله. إلا أن كل شيء كان قد تحول في جوهره ذاته. تلك الابتسامة كانت منقذة لي. كانت مؤشرا يضاهي ظهور الشمس في حسمه، وبداهة نتائجه القريبة، وعدم قابلية رده. كانت تفتتح عهدا جديدا. لم يتغير شيء، وكل شيء قد تغير. الطاولة ذات الأوراق المبعثرة أصبحت حية، مصباح البترول أصبح حيا. الجدران أصبحت حية. الملل الذي يرشح من أشياء هذا القبو الميتة تلطف فجأة. كان الأمر كما لو أن دما غير مرئي بدأ يجري، رابطا كافة الأشياء في جسد واحد، ومعيدا إليها مغزى ما.

الرجال كذلك لم يتحركوا، إلا أنهم، بينما كانوا منذ ثانية، يبدون لي أبعد عني من نوع يعود لما قبل الطوفان، هاهم يولدون من حياة قريبة. انتابني شعور استثنائي بالحضور. هذا هو الأمر تماما: بالحضور! وشعرت بقرابتي معهم.

الصبي الذي ابتسم لي، والذي لم يكن، منذ ثانية، سوى وظيفة، أداة، نوع من الحشرات الشنيعة، هاهو يتكشف عن رجل أخرق قليلا، شبه خجول، خجلا مدهشا. ليس معنى هذا أن هذا الارهابي كان أقل فظاظة من غيره! لكن ظهور الانسان فيه أضاء جانبه الهش، جيدا! نحن البشر نتعاظم كثيرا، إلا أننا نعاني في قرار الفؤاد، من التردد، والشك والأسى...

لم يكن قد قيل شيء بعد. مع ذلك كان كل شيء قد حل، وضعت يدي، على سبيل الشكر، فوق كتف الجندي، حين مد لي يده بسيجارتي. ونظرا لأن، ذلك الجليد قد كسر مرة، فقد عاد جنود الميليشيا الآخرون، هم أيضا، بشرا، ودخلت ابتسامتهم، جميعا مثلما أدخل بلدا جديدا وحرا.

دخلت ابتسامتهم مثلما دخلت سابقا، ابتسامة منقذينا في الصحراء. الرفاق الذين عثروا علينا بعد أيام من البحث، وهبطوا في الموضع الأقل بعدا قدر الامكان، كانوا يسيرون بخطوات واسعة باتجاهنا، وهم يؤرجحون بشكل مرئي تماما، قرب الماء في طرف الذراع. أذكر ابتسامة المنقذين، اذا كنت غريقا، وابتسامة الغرقى اذا كنت منقذا، مثلما أذكر وطنا كنت أشعر فيه بسعادة شديدة. المتعة الحقيقية هي متعة أن تكون مدعوا. لم يكن الانقاذ إلا مناسبة لهذه المتعة. لا يكون للماء القدرة على خلب الألباب، إذا لم يكن أولا هدية الإرادة الطيبة للبشر.

العناية المقدمة للمريض، الاستقبال الذي يقابل به المبعد، وحتى العفو، أمور لا قيمة لها إلا بفضل الابتسامة التي تضيء المناسبة. نلتقي في الابتسامة فوق اللغات، والطبقات والأحزاب. نحن رواد الكنيسة ذاتها، فلان وعاداته أنا وعاداتي.

- ٣ -

أليست نوعية الفرح تلك أثمن ثمرة للحضارة التي هي حضارتنا؟ تستطيع حكومة استبدادية شمولية أيضا، أن تلبي حاجاتنا المادية. لكننا لسنا دواب تعلف. لا يمكن أن يكون الازدهار والرخاء كافيين لارضائنا. نحن الذين تربينا على تقديس احترام الانسان، اللقاءات البسيطة التي تتحول أحيانا الى مناسبات رائعة، شيء له وزن كبير بالنسبة لنا..

احترام الانسان! احترام الانسان! ... هنا يكمن المحك! حين يحترم النازي من يشبهه حصرا، فهو لا يحترم شيئا عداه هو نفسه، يرفض التناقضات الخلاقة، يدمر كل أمل بالارتقاء، ويبني لألف عام، روبوتات في مارضة، بدلا من الانسان. النظام لأجل النظام، يخصي الانسان وينتزعه من قدرته الحقيقية، التي هي القدرة على تغيير العالم وتغيير نفسه. الحياة تخلق النظام، لكن النظام لا يخلق الحياة.

يبدو لنا، نحن على العكس من ذلك تماما، أن ارتقاءنا لم يكتمل، إن حقيقة الغد تتغذى على خطأ الأمس، وأن التناقضات التي ينبغي تخطيها هي التربة الخصبة ذاتها لنمونا. نعترف بأولئك الذين يختلفون عنا، أقرباء لنا. ولكن يا لها من قرابة

غريبة! إنها قائمة على المستقبل، وليس على الماضي. على الهدف وليس على الأصل. نحن حجاج ، بعضنا الى بعض، تسعى جاهدين في دروب شتى، نحو الموعد ذاته.

أما اليوم ، فها هو احترام الانسان ، شرط ارتقائنا، في خطر. تقصفات العالم الحديث أدخلتنا في الظلمات. المشكلات متنافرة والحلول متعارضة. حقيقة الأمس ماتت، وحقيقة الغد مازالت تحتاج الى بناء. لم يستشف أي توليف مقبول، وليس لدى كل منا سوى جزء من الحقيقة. الأديان السياسية تستدعي العنف بسبب افتقارها للوضوح الذي يفرضها. وها نحن نتيجة انقسامنا حول المنهج، نجازف بالكف عن الاعتراف بأننا نغذ السير نحو الهدف ذاته.

المسافر الذي يجتاز جبله باتجاه نجمة، معرض، إن ترك نفسه تستغرق في مشاكل صعوده، لخطر نسيان أية نجمة تقوده، إن هو ما عاد يعمل إلا بهدف العمل، فإنه لن يذهب الى أي مكان. مؤجرة الكراسي في الكاتدرائية تجازف، إن هي انشغلت انشغالا شديدا بتأجير كراسيها، بأن تنسى أنها تخدم إلها. هكذا، فإني بانزوائي في هوى متحزب ، أجازف بأن أنسى أن سياسة ما، لا يكون لها معنى إلا شريطة أن تكون في خدمة بديهية روحية. تذوقنا في أوقات المعجزة نوعية معينة من العلاقات الانسانية: هنا تكمن الحقيقة بالنسبة لنا.

مهما كان العمل ملحا، فإنه غير مسموح لنا أن ننسى النداء الروحي الذي يجب أن يوجهه، وإلا بقي هذا العمل عقيما. نريد أن نرسي أسس احترام الانسان. لماذا سيكره بعضنا بعضا في قلب الموقع ذاته؟ لا يملك أي منا احتكار نقاء السريرة. أستطيع أن أحارب باسم طريقي، طريقا اختارها أحد غيري. أستطيع انتقاد مناهج عقله. فمناهج العقل متقلبة. ولكن علي أن أحترم هذا الرجل، على مستوى الروح، إذا كان يجهد في سبيل النجمة ذاتها.

احترام الانسان! احترام الانسان! ... اذا تأسس احترام الانسان في قلب البشر، فإن البشر سيصيرون بالمقابل الى تأسيس النظام الاجتماعي، السياسي أو الاقتصادي الذي سوف يكرس هذا الاحترام ، تتأسس الحضارة أولا في الجوهر. تكون أولا رغبة عمياء ذات حرارة معينة داخل الانسان. بعدها، من خطأ الى خطأ، يعثر الانسان على الطريق الذي يؤدي الى الشعلة.

هذا هو دون شك يا صديقي، السبب في حاجتي تلك لصداقتك. أتعطش لرفيق يحترم في الرجل الذي يحج الى تلك الشعلة متعاليا على نزاعات العقل. أحتاج أحيانا أن أتذوق، مقدما الحرارة الموعودة ، وأن أرتاح قليلا في الجانب الآخر من نفسي في ذلك الموعد الذي سيكون موعدنا.

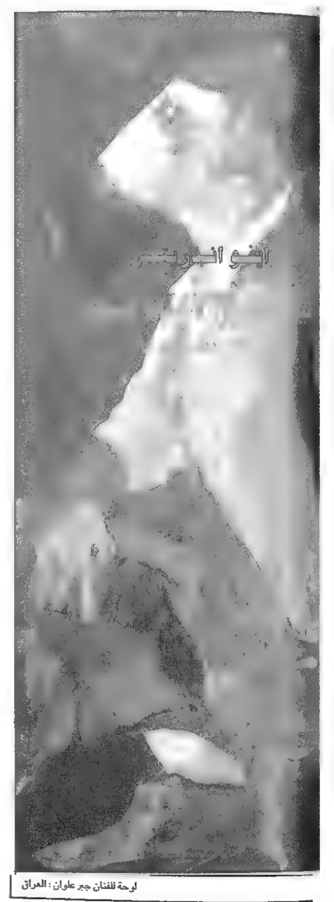
تعبت جدا من السجالات ، من الشروط المانعة، من التعصبات ! أستطيع دخول بيتك دون أن أرتدي زيا نظاميا، دون أن أخضع لاستظهار نص مقدس، دون أن أتخلى عن شيء أيا كان ، من وطني الداخلي. بجوارك لست مضطرا أن أبرىء نفسي، لست مضطرا أن أترافع، لست مضطرا أن أثبت، بجوارك أجد السلام مثلما في تورنيس. فوق كلماتي الخرقاء، فوق المحاكمات التي يمكن أن تخدعني، إنك ببساطة تعتبر في الانسان تبجل في سفير المعتقدات والعادات، والميول الخاصة ، إن كنت اختلف عنك فأنا لا ألحق الضرر بك، بل أجعلك أكثر مما أنت عليه. تسائلني مثلما يسائل المسافر.

أنا الذي أشعر، مثل كل إنسان، بحاجة لأن يعترف بي، اشعر بنفسي نقيا فيك وأذهب اليك، أحتاج أن أذهب الى حيث اكون نقيا. ليست كلماتي ولا تصرفاتي هي التي أخبرتك عمن أكون، قط بل إنه قبول ما أنا عليه، هو الذي جعلك ، عند اللزوم، متساهلا مع هذه التصرفات كما مع هذه الكلمات. أنا ممتن لك لكونك تستقبلني على ما أنا عليه. ما حاجتي الى صديق يحاكمني؟ إن استقبلت صديقا على طاولتي، فإني أرجوه أن يجلس ، إذا كان أعرج ، ولا أطلب منه أن يرقص.

صديقي، أحتاج اليك مثلما أحتاج لقمة يتنفس الانسان فيها! أحتاج أن أتكيء بجوارك، مرة أخرى الى طاولة نزل صغير الواحه منفصلة عن بعضه على ضفاف نهر صاوون ، وأن أدعو إليها بحارين، نشرب بصحبتهما في سلام ابتسامة شبيهة بالنهار.

إذا بقيت أحارب، فسوف أحارب قليلا لأجلك. أحتاج اليك حتى أعتقد اعتقادا أفضل بمجيء تلك الابتسامة. أنا بحاجة أن أساعدك على العيش. أراك ضعيفا جدا، مهددا جدا، لكي تستمر يوما إضافيا ، على رصيف بقالية فقيرة، ترتعد في حماية مزعزعة لمعطف رث. أنت، الفرنسي جدا، أراك معرضا مرتين لخطر الموت، لأنك فرنسي، ولأنك يهودي. أحس بكامل ثمن مجتمع ما عاد يسمح بالخصومات. ننتمي جميعا الى فرنسا مثلما ننتمي الى شجرة، وسوف أخدم حقيقتك مثلما كنت لتخدم حقيقتي. نحن فرنسيي الخارج، القضية بالنسبة لنا هي قضية إطلاق مؤونة البذار الذي جمده الوجود الألماني. القضية هي تحريركم في الأرض التي لكم فيها الحق الأساسي في تنمية جذوركم. أنتم أربعون مليون رهينة. تهيأ الحقائق الجديدة دوما في أقبية الاضطهاد: أربعون مليون رهينة يتفكرون، هناك في حقيقتهم الجديدة. ونحن ندين سلفا لهذه الحقيقة.

فأنتم بالتحديد الذين سترشدوننا. لسنا نحن من سيعطي الشعلة الروحية لأولئك الذين سبق أن بدأوا يغذونها بجوهرهم الخاص كما لو أنهم يغذونها بالشمع. ربما أنكم لن تقرأوا كتبنا. ربما لن تسمعوا أحاديثنا. ربما ستتقيأون أفكارنا. نحن لا نؤسس فرنسا. نحن لا نستطيع شيئا سوى أن نخدمها. لن يكون لنا حق، مهما فعلنا، بأي اعتراف بالجميل. لا سبيل للمقارنة بين المعركة الحرة وبين الانسحاق في الليل. لا سبيل للمقارنة بين مهنة الجندي ومهنة الرهينة. إنكم أنتم القديسون.



لوحة للفنان جبر علوان : العراق

في هذه الليلة أيضـا، استلقيا وغرقا في النـوم ، مثل كل ليلة.

ففي سـاعة متـأخرة مـن اليوم الثـاني لأعياد الميـلاد، وكان يـوم صقيع حقيقي، عـاد القنصل العـام وزوجته الى البيت، بعد أن تناولا العشاء عند أخيها الجنرال ، إسوة بكل سنة.

كان القنصل متجهم الوجه، وكـان يئن أنينا متواصلا، وهو يفـك أزرار معطف الفرو والصـدرية الجلديـة وينزع الكلوش* والحذاء والأربطة الصوفية التي يلف بها ساقيه.

وبعـد أن ألقت الـزوجـة نظرة على ميـزاني الحرارة في كلتـا الغـرفتين، أحضرت لـزوجهـا دواءه مـع كـأس مـاء، وعنفته للمرة الثانية، بسبـب تناوله لحم الطرائد والحلوى، واحتسائه النبيذ الحلو، رغم علمه بأن التحليل الأخير الذي أجـراه، قـد بين ارتفـاع نسبـة السكـر في دمـه، وبـأن الروماتيزم قد عاوده مرة أخرى.

تصاعـدت صيحات القنصل ، لائما نفسـه على ضعف ارادته، وأخذ يرتعد ويزداد غما، فقـامت زوجته بمساعدته في ارتقاء سريـره ، كما تفعل كل ليلة ، إذ لم يكـن قادرا على ارتقاء علـو درجة واحدة، دون مساعدة إنسـان آخر، وإلا لهوى أرضا، كما حدث مـرة، فانكسر عظم مرفقـه وركبته، بسبب ضخامة جسمه.

وبعـد أن شكـرهـا وتمنى لها ليلـة سعيـدة (بـاللغـة الفرنسية كالمعتاد) غادرت الزوجة الى غرفتها.

إن الباب بين الغـرفتين ، مفتوح ، دومـا على مصراعيه، عادة قديمـة هي كل ما تبقـى من الحب الغابر ومـن الليالي الأولى لحيـاتهما الزوجيـة، ومـا الى ذلـك ، لقد كـان الأمـر يجري على هذا النحـو: الباب مفتوح ، دومـا، كما هو الآن ، فـإذا وجـد، حينما يصـل البيت أن زوجتـه قـد آوت الى فراشها، يتوقف عند الباب المفتوح ، وهو في نصف ملابسه ويصيح بصوت متغير النغم : «افتحي الباب!»

كانت الزوجة تتظاهـر بالخوف والاستياء وتسأل من تحت اللحاف: من الـداعي؟ فكان ، وهو ما يـزال واقفا عند عتبة الباب (أمر لا يكاد يصدقـه الانسان في يومنا هذا) كان يتمتم كطفل مدلل ، قد عيل صبره:

– تحي باب!

اما هـي فقد كانت تسـل يدها من تحت الغطـاء وتلوح بها، وتصيـح بدلال وغنـج، ألا يدنو منها، وأن يطفـيء النور على الأقل ، وما الى ذلك.

كان ذلك يجري عنـد هذا الباب نفسه ، ولكـن منذ زمن

★ مترجم من سوريا يقيم في بلجراد.

بعيد، بعيد جدا، يوم كان القنصل العام، كاتبا في القنصلية ، وكانت السيدة «القنصلة» إمرأة فتية، تذكر بأنها مازالت أنثى.

وهكذا ، فقد غفيا في هذه الليلة الميلادية أيضا، كالمعتاد.

وفي وقت ما أثناء الليل، رأى القنصل حلما مشوشا، مزعجا (غالبا ما كانت الاحلام تزعجه وتعكر صفوه) كمبيالات مزورة، مسؤولية كبيرة غير قادر على تحملها، قطار يغادر الرصيف ولا يستطيع اللحاق به لكن هذه الأحداث أخذت تزداد ترابطا ووضوحا، واضحت واقعا حقيقيا.

فبعد خسارة فادحة توجع قلبه لها، وفرار ومطاردة وسوء تفاهم وظلم أنزل به ، وجد نفسه في بلد غريب، بين الجمهور أمام القنصلية.

عدد غفير من المراجعين في رتل طويل ، مثنى مثنى، اقدامهم تراوح في المكان حتى لا تتجمد ، وفي أيديهم المقرورة المحمرة جوازات سفر ووثائق، والحاجب لا يسمح بدخول أكثر من واحد ، حتى اذا خرج يدع الذي يليه، وكأن من يدخل ، تبتلعه الأرض فلا يخرج ، وهكذا كان الرتل يتناقص ببطء شديد.

كان هو في مؤخرة الرتل، وكانت يداه مقرورتين تقبضان على صرة، حاول أن يتشاطر ، فاجتاز بعض الصفوف التي أمامه، فتعرف على الحاجب : انه نيقولا بعينه، حاجب قنصليته. أراد أن يناديه باسمه ، لكن نيقولا صاح فجأة:

– اسمع يا هذا اسمع ، أنت هناك! لا تتشاطر ! وإلا سوف تكون آخر من يدخل.

عاد الى مكانه السابق في الرتل ، وفكر باعطاء «بقشيش»، بحث في جيوبه ، فلم يجد درهما واحدا، عظم الأمر في نظره: عليك أن تبقى في الرتل ، وليس بوسعك تقديم «بطاقة الزيارة» ، عليك أن تنتظر وأن تتحمل هذا الصقيع، إن الارتال لأمر كريه حقا!

ظل يراوح في مكانه ويفرك يديه، ويحصي عدد الذين أمامه بحسد، والذين وراءه بازدراء، الى أن حان دوره. أما نيقولا ، الذي لم يشأ أن يميزه ويتعرف عليه، فقد أخذ يربت على كتفه حينما فتح له الباب ، قائلا :

– ها أنت ذا قد وصلت يا متشاطر! هون عليك! إذهب الى ذلك السيد، على اليمين! دخل الغرفة الدافئة ، وترك الصرة عند الباب ، وقف مقابل ذلك السيد الذي على اليمين، وأخذ يعدد ما انتابه من مصائب: سرقة فرار ، تزوير، قطار، امتعته في قطار لم يستطع اللحاق به...

– اعطني جوازك.

– ليس عندي ... لقد ...

– لقد فقدت جوازي ، طبعا ، سوية مع متاعي.

فبدأ الجالس الى الطاولة يصرخ بأعلى صوته:

– ليس «طبعا» بأية حال، أيها السفير المتجول . قل لي بربك، ماذا تبغي من القنصلية؟

– أن تعيدني الى بلادي و...

– طيب . ألديك قيد نفوس ، دفتر خدمة؟

زاغ نظره . لم يخطر بباله قط، أن هذه الأشياء ستكون ضرورية له أيضا. بدت له هذه المطالب صعبة وجائرة. شعر بعبثية الوضع، إذ لا يمكن لهذه الأمور أن تكون كما هي عليه.

فشحذ ذهنه لكي يتغلب على المأزق الذي هو فيه.

لكن الجالس الى الطاولة قطع حبل تفكيره:

– يا سيد! أمن هذه الوثائق أولا، ثم تعال! دون ذلك، لا نستطيع شيئا.

ونهض في الحال.

أخذ يستعطفه بألا يدعه ، هكذا دون عائل ومعين، في بلد غريب، مريضا ، مصابا بداء السكري ، وبعرق النسا، وو...

– كف عن تعداد أمراضك . أنا لست طبيبا.

من خلال هاتين العبارتين، اكتشف أمرا فظيعا: أن هذا الرجل الضبابي الذي لم يستطع رؤية وجهه، إنما هو بذاته . إن عباراته إنما هي عباراته هو، عباراته التي كان يكررها على مدى خمس عشرة سنة، هنا ، في مكتبه، على مسمع كل متسكع ومتسول:

– «لماذا تعدد أمامي أمراضك ؟ أنا لست طبيبا» شعر بصداع في رأسه ، حاول المستحيل كي يعرف حقيقة ما يجري: كيف وجد هنا، في هذا المكان ، كمتسكع ، دون وثائق؟ ومن هذا الذي يحقق معه؟ هم أن يقول بأنه قنصل، أو على الأقل ، بأنه كان قنصلا. لكن الشعور بالعار قد لجم لسانه ، فلم يقل الحقيقة.

– يا سيد ! لقد قلت لك أن تحضر الوثائق الضرورية ، عندها نستطيع اعادتك الى الوطن.

أراد أن يقول إنه لا يملك شروى نقير، فأنى له أن يؤمن الوثائق المطلوبة وان ينتظر وصولها؟ أراد أن يقول إنه لم يكن في مسقط رأسه منذ طفولته، وأنه لا يعرف أحدا هناك، ولا يعرفه أحد. لكن ذلك الجالس الى الطاولة ، لم يعطه فرصة للكلام.

– التالي ، يا نيقولا.

بقي عند الباب انحنى والتقط الصرة، ونظر الى المراجع

التالي كيف يدخل ويتقدم من الطاولة. سمع صوت القنصل، كان يسمع صوته هو:

– أعطني جواز السفر.

وجد نفسه مهملا ، ضائعا، لم يبق أمامه إلا أمل أخير، فتجاسر وسأل:

– ما مصيري؟

– لا أدري، هذه قضيتك، أكتب الى دائرة النفوس!

تسلل الى بهو الانتظار، حيث كان ثمة مراجعون مازالوا ينتظرون . حدق بالبواب طويلا، بنظرة استعطاف وسؤال: ألا تعرفني ؟ لكنه لم يتجرأ أن ينبس بكلمة.

كان البواب طيب المزاج.

– أما قلت لكم بانكم ستدخلون جميعا؟

أراد أن يستغل المناسبة ، فرجا البواب أن يسمح له بالجلوس في بهو الانتظار، ليتدفأ قليلا .

– القنصل لا يسمح للمراجعين بالجلوس. أمامك المدينة بأسرها. فاجلس حيثما تشاء!

وأشار بيده الى الجدار ، حيث توجد لوحة ، كتب عليها بلغات ثلاث. «لا يسمح للمراجعين بالبقاء في بهو الانتظار بعد انجاز معاملاتهم» وفي أسفل النص توقيعه: اسمه ولقبه وتوقيعه بخط يده. أراد أن يصرخ أن ينهال بالضرب على البواب، أن يفعل أي شيء ، ليبرهن على أنه هو الذي أصدر هذا الأمر، وأن هذا الأمر لا يسري عليه. لكن ليس بوسعه فعل أي شيء من هذا القبيل.

وجد نفسه في الفناء، وكان الجليد يغشى البلاط، وكانت السماء تحتضن الأرض، مدينة لا يعرفها ، غربة ، زمهرير، جوع، وجع في الركبتين وفي الرأس. أسقط الصرة من يده، وتمنى لو تواتيه المنية في الحال ، لينجو من هذا المأزق. خر على الأرض، فلم تكن صلبة ولا باردة.

استيقظ القنصل العام على أنينه، وكانت شفتاه جافتين ، وأصابعه متشنجة ، وشعر بضربات قلبه تدق في صدغيه. لم يستطع ان يتحكم بتنفسه ولا أن يثوب الى رشده.

تأوه مرات عديدة ، ثم استنهض جسده بصعوبة، وأسند ظهره على الوسائد. أضاء النور، ومرر يده على لحافه الحريري البنفسجي الذي يعرفه جيدا، فغمرته طمأنينة لا حدود لها ، إذ أدرك أنه هنا في فراشه، وأن ما تراءى له ليس حقيقة ، وإنما الحقيقة ها هي هنا، حيث هو، بقي هذا الشعور يعتريه للحظات الى أن تخلت عنه الفرحة الكبرى، فعادت إليه الصور التي رآها في المنام، وترجعت في أذنيه الكلمات واضحة:

– ولا أدري . هذه هي مشكلتك أنا لست طبيبا».

ومرة أخرى اعتراه ذلك الشعور بالضياع والرعب والزمهرير، فانسل من الفراش بمشقة ، ببطء وحذر ، وسرت في جوانحه قشعريرة ، وأخذ فكه السفلي يرتجف. أضاء الثريا الكبيرة ، فأنارت الخزانة والدمى الخزفية . كل شيء هنا في مكانه . اذن،ما تراءى له في المنام ليس حقيقة؛ رغم ذلك ، لم تتخل عنه القشعريرة، ولم يفارقه الخوف. ارتدى «الروب دو شامبر» ، وذهب الى غرفة العمل، حرر قفل المكتب ، وأخرج ملف الوثائق. كل شيء موجود ، بدءا بشهادته الثانوية ، وانتهاء بمرسوم تعيينه قنصلا عاما من الدرجة الأولى. شهاداته ، وصيته ، أوسمته من ست دول. أخرج جميع هذه الأوراق وتصفحها. فعلى كل ورقة ، اسمه بأحرف كبيرة. تلذذ في تردد اسمه في كل منها، ثمة ما يكفي لاثبات هويته لدى ثلاثين جهة رسمية. ثم فكر : اذا كان كل ذلك مجرد حلم سخيف، وكل هذا حقيقة وواقع، فلم أشعر ، اذن بضرورة أن أثبت هذه الحقيقة لنفسي ، وفي هذا الوقت الذي هو ليس بوقت موات؟ ربما ثمة خلل. سخر من نفسه مجددا: «تصرفاتي صبيانية! ، كل شيء على ما يرام. طبعا، أكثرت من الطعام ، واستلقيت ، فحلمت ، إن الحلم هو بهتان، أما الله فهو الحقيقة.

الله الآن ؟!اذن ، ثمة خلل ما . فلو كان كل شيء على ما يرام ، لكان، الآن ، نائما ، أو على الاقل ، مستلقيا ، ولكان يعرف بدقة، من هو وما هو؟ ولما كان مشوش التفكير، ولما جاب الغرف بثياب النوم، منفوش الشعر، حافي القدمين على الأرضية الباردة ولما دقق في الوثائق ، ولما رأى نفسه ، في المنام قنصلا يستجدي المساعدة ، ولما وجد عزاءه في الأمثال وفي التفكير حتى بالاله ، وما الى ذلك.

لم كل وثائقه وجمعها بين يديه وضمها إلى صدره وكان يرتعد . توجه الى سريره وتسلقه بعناء كبير، ثم استلقى حاضنا أوراقه. أبقى المصابيح مضاءة ، واستسلم للنوم سويا مع وثائقه ، وكانت «تفاحة آدم» ترتجف بين الفينة والفينة لما كان ينشج. بعد قليل انتظم نفسه وغفا.

ومع انقضاء الليل ودنو الصباح، كان وجهه يكتسب ، تدريجيا ملامحه القديمة، وتعود اليه علائم الطمأنينة والوقار.

---

* الكلوش : غطاء واق للحذاء من المطر والطين (المترجم).



تصوير: القناة التسلوية - اولريك كوب

الأقلف

عبدالله خليفة*

وهو في أسئلته الممضة عن الأب والأم واللون والسماء، لم يفقد صلاته الحميمة الضئيلة بالمكان والبشر. إن شكله الغريب، ووجوده المريب، لم يجعلاه يدمن الكآبة. فكانت الوحدة والعزلة تدريبا على الحفظ وترديد أسماء الناس والأشياء، وأسئلة حارقة عن هذا القدوم، والأب المتوازي، والأم القاسية، فيبحث في ثوب الجدة، فلا يجد سوى ورقة واحدة لا يعرف ما الذي كتب فيها. هل هو اسمه وحقيقته؟ هل تدله هذه السطور على بيته وسعادته؟ هل ترشده الى اخوته؟

لم تستطع شفتا القارىء الذي رجاه أن ينتزعها من الصمت والموت، سوى أن تلفظ اسمه وحيدا وراءه صحراء من الرمل والعطش.

ثم كانت هناك فراغات كبيرة سقط فيها بوجه بلا ملامح، وجسد مستعار من الغيب.

إنه يقف فوق رأس الجدة، وهي تستعد للنوم، ومواصلة غيابها الكامل.

يهز كتفها برفق، ويشير الى نفسه، ويرسم اشارات استفهام مروعة كبيرة، لو كان يستطيع أن يشحنها بكل جراحه لفعل، يصرخ مزلزلا الكوخ الأخرس:

– جدتي .. كيف جئت الى هنا؟

بل كان يريد أن يلعلع بصوته: من أنا؟ لم أنا قطعة من اللحم النتن مرمية على قارعة الطريق؟ لم أنا وحيد. في كل هذا الوجود الصاخب الشرس؟

إن الجدة تفك صرتها الصغيرة، محارتها التي تضع فيها أثمن الأشياء، وتقدم له قطعة نقدية صغيرة، كان لا يستطيع انتزاعها الا بشقلبة مروعة على الأرض الصلدة.

– لا أريد .. اخبريني .. يا جدتي!

كأنه كان يخاطب الزمن المتواري، والأحبة المختفين وراء القسوة والشهوة.

ليس ثمة ذاكرة هنا، ليس ثمة سوى خرس محب، يترنح ويسقط في حفرة الفراغ والغياب.

إنه يرى كل شرايين المدينة مرتبطة بالأمومة والأبوة.

صبية الحي القذرون الشرسون الهاربون من المدرسة

★ قاص من البحرين.

تلاحقهم عصي الآباء الجميلة وتعيدهم القسوة الرائعة الى الفصول.

أثداء الأمهات الناضحات بالحليب. عباءاتهن سوداء منفوخة بالهواء وهن يركضن وراءهم على الشطوط والزجاج والقواقع الغادرة.

أفواههن المفتوحة الصارخة، والمطر ينهمر، والزوابع تعصف، والحرائق تندلع مخيفة ملتهمة السعف والعظام.

الآباء العائدون من البراري البعيدة، وهم مضمخون برائحة العرق والنفط وأطفالهم يتعلقون بسيقانهم، باحثين عن الكنار. الأولاد العائدون من الظهيرة اللاسعة والجوع المضني ينتزعون أمكنتهم على السفرات الكبيرة الملأى بأطباق الأرز ودوائر السمك المشوي.

هو وحده يتطلع الى الطرق الموحشة، والى المستنقعات الساخنة، حيث تتراءى كالأدخنة الحارقة حشود الذباب والبعوض، وتمضي الأحذية عائدة الى المنازل، والى الأبواب التي تغلق على الثلل المتعانقة والشجارات السعيدة،والأكلات الصاخبة.

هو وحده الذي يغفو، ويترنح رأسه على الجريد، ويحتضن كلبة ويطعمها، هو وحده الذي يراها تقاتل من أجل جرائها، وتبحث بلا كلل عن طعام لها.

لقد وضعتها في زاوية غائرة، ووضعت أنيابها سياجا بارزا وتتحول فجأة الى نمرة، ويرى الكلاب العدوة تقذف وهي تنبح صائحة بألم شديد.

كانت صداقة سريعة وأليفة بينهما، لقد أوجد لها طعاما بصورة منتظمة، وتخلى عن بعض حصصه، وقاد الجراء الضالة الى أثدائها الكثيرة. لقد قدرت حنانه وتولهت بحبه. فتروح تمرغ رأسها في حضنه، وتبحث عنه، وتقدم له خدمات كثيرة.. ولكنها لم تصر أمه.

كان يتساءل عن كل هذه السماء اللامبالية. القاسية في القيظ المدمرة في الشتاء. كان لا يطلب من أحد. ويجد أن أصابعه الحجرية هي التي تستحق الثناء. كان الأفق كله رماديا، وصيحات القطة الداعية صغارها كانت تحزنه. ولا يعرف لماذا يبكي حينا، ويصرخ، ويمشي وحيدا تائها أحيانا كثيرة..

كان يمضغ الكلمات عن الصلوات والأمهات ويقذفها بعيدا. كان يتساءل بألم، ثم يعود أدراجه الى الدروب اليسيرة للبشر. يشتاق الى جدته، التي ليست جدته، الانسان الوحيد الذي يفهمه بلا لغة، وبحب عميق يذوب مع الحشائش الخضراء والجراد الذي يتقرقش مشويا في الفم.

يتطلع الى حيه ورجاله ونسائه.هؤلاء الجيران الذين يمضون في أعمالهم الدائبة المجهدة بلا كلل.

هذا علي الدخان وابنه. ان لديهما عربة لنقل الأحجار والرمل الى البيوت. إن الأولاد يسمون الأب فيليب والابن الاسكندر الأكبر، وهو لا يعرف من هم أصحاب هذه الأسماء ولماذا اسقطوها عليهما، ولكنه يرى عليا يقف بقوة وثبات على ظهر الحمار، لاسعا إياه بشدة، ذلك الحمار المتآكل لحما والمقروح، يندفع في الدروب بسرعة، جارا العربة،التي تطرطش عجلتاها الماء والرمل، في حين يجلس الابن في العربة شبه نائم، بجسده الهزيل، مدليا رجليه الحافيتين، ساعلا بقوة مخيفة..

إن الأب والابن لا يكفان عن العمل، وعن جلب الصخور البحرية الرهيبة إلا في الظهيرة، حيث يحتشد حولهما جيش من الصغار والنسوة ويروح يلتهم الأكل حتى يكاد «يخفي» الصينية، ومنذ الغسق يهج هذا الجيش وينام متداخل الأجساد في الكوخ الصغير.

وفي الليل تتفجر الصيحات، فهناك امرأة تصرخ من الطلق. أحيانا يرى جثتها في الصباح محمولة على نعش متوجه بسرعة وتهليل الى المقبرة. ان هذا التهليل كان يدهشه. ان تلك الصيحات المتدفقة بلا توقف كانت تهدىء وتوحد ذلك الطابور، الذي سيتفرق بعد دفن المرأة، عائدا الى المقاهي أو البيوت، متحدثا بثرثرة باردة عن شؤون الحياة. لقد تركوا ذلك الجسد البض وعادوا الى الدخان والشاي.

وفي العتمة الملعونة تندلع صيحات الذعر من الحرائق، ويرى الأجساد محروقة، وأجساد الكلاب والقطط مشوية بين الرماد.

لم يكن ثمة مسافة كبيرة تفصله عن الموت. في كل لحظة يطل هذا الملكوت الغامض به. لم يكن يخافه. وطوال ليال كثيرة كان جسده يشتعل، وامعاؤه تنزف، ورأسه تطبخ الكوابيس، وينهض في الصباحات حالما بموقد وشاي.

في المسجد يرى الناس يسرعون الى الوضوء ويسمع أصوات مضمضتهم واغتسالهم، ثم يندفعون للوقوف صفوفا منتظمة، وينحنون بشكل متكرر، ثم يتفرقون متوجهين الى الدكاكين والأعمال والشحاذة والسرقات والأكواخ المريبة.

يرى الكثيرين يتعتعهم السكر ليلا، فتتطوح أيديهم وأرجلهم في الهواء ويتصادمون ويتصايحون ويتشاجرون وينزفون ثم تسترد الطرق هواءها النقي وهدوءها المسلوب.

الليل لا يأبه بالألم، والنار، والصراخ، وكان النهار لا يعد بالفرح، وإن ملأ الدروب بالنور، وبدا الزمان معلقا فوق تلك العشش من الخوص والجريد، والعظام، وظل الأب متواريا في



روح يحيى، غير إنـه لم يعد مـاعونـا للشبع، بـل للاجـابة عـن طلاسم من الشوك.

وذات يوم لمح فتـى جديدا في الحي، استـأجر كـوخا وحمل عـربة وراح يجري بها الى السـوق. ولـم يعـد إلا في المساء ومنـذ الفجر نهض ومشى في المكان قليلا اقترب منـه، وحدق فيه، لكنه ترسمه وحمل عربته وانطلق بنشاط.

لقد أعجب بـذلك الشاب القوي المرح، الذي يمتاز كـل ما فيه بالطول، من جزمه حتى أصابعه.

وحين انغمـر في «السمادة» يبعثـر القـراطيـس وأكيـاس الأسمنت الفارغـة وأكوام الـزبالـة الجديدة وسـحب الذبـاب، فوجيء بصراخ وراءه:

– ماذا تفعل .. أيها .. الحيوان؟!

التفت فوجد الفتى ، صاحب العربة ، يتطلع فيه متقززا.

لم يستطع أن يجيب ، وواصل البحث ، عاثرا على خضراوات ليست رديئة.

– هيا .. تعال معي!

لم يقل شيئا واستمـر يجمع أشياءه في كيس. تطلـع بألم الى ثوبـه القذر الذي أصـابه نصل حديـدي مزقه ، وأيقـن أن عيني الشـاب النـاريتين هما اللتـان شقتـاه، وواصـل البحـث ويـده ترتعش، والأكيـاس وأكوام القذارة تطلق روائح فظيعـة. تظاهر بأنه أنهى عمله، واكتفى من الأطعمة والأشياء، وسار نحو الظل، مارا بالفتى بلا مبالاة وعدم اهتمام.

اندفعت العربة والفتى نحوه:

– لماذا لا تتكلم.. ماذا بك .. هل أنت أخرس؟

أحضر إبـرة وخيطـا، ونـزع ثـوبـه، وراح يخيطـه بصبر وهدوء. الفتى يرمقه بابتسامة تحولت الى عجب واعجاب.

– تعال إلي.. سأعطيك ثوبا.

ولما لم يسمع كلاما:

– ألا تريد أن . نكون .. ربعا؟!

كانت هـذه اللهجة مختلفة، وقد قيلت والفتى يغـادر عربته الحديديـة المشوهة، ذات الأسنـان المفتوحـة ،والعجلة الصرارة، ترنـح قربـه ، فاتحا العينين السـوداوين لتـدفق بـاطني سمـح ومعذب.

أمسك يحيى يده مصافحا ،وغير مبتسم.

ومنذ ذلك الحين، لم يعد يحيى وحيدا.

في عريش اسحاق ثرثرا في الليالي الشتائية الطويلة ، جاعلين منقلـة الجمر تحتضـن «غـوري» الشاي وتـدغدغـه بالـدفء والسكر. وحين تتتال الكـؤوس الحمراء تتدفق أحـاديث اسحاق وكـأنـه كهـل تشرد في الأرض، ورعـى الماعز طـويـلا . نسـج الحكايات وصـار بطلها. خيل ليحيى أنه يعـرف كل شيء : سور القرآن وتجار السوق السوء.

وضع أمـامه القراطيس الغـريبة في بدء النهارات السـاطعة الصيفية، معطيـا إياه أسرار اللغة المكتـوبة الأولى ، فـرأى أعمدة كثيرة تقود عربته الى جهات مفتوحة للنور.

أعطته هذه الأخـوة المصنوعة من الصدفة، والشظـف تدفقا وتفتحا، فاندفع مع اسـحـاق في الأسواق ينقلان الأكياس الثقيلة والألواح وعلـب الصبغ وكتـل الحديد ، ويتنـاوبان في دفـع هذه الكتلة الشرسة وسط تـدفق بشري وحيواني كثيف، وفي الظهيرة الحادة يستظلان ظـلا من بنـاية، ويفرشـان «خيشة» ويـأكلان فوقها الخبز والبصل والعدس، ويغفـوان لحيظة ، حتى تدعوهم الدكاكين الى ضجتها وأوامرها.

وحين يريان حصيلـة النهار في كوخ أحدهما يفاجـآن بذلك المبلغ الهزيـل، وضخامـة التعب الـذي يهدهما فيفترسهما النوم بلذة شديدة.

---

* الفصل الثاني من رواية تحمل هذا الاسم.



تبادل الأشلاء

حسن كريم عاتي *

– فضحتنا!

– لم ؟

– هل يعقل أن أضع في كومة واحدة ثلاث أرجل وذراعا واحدة لرجل واحد.. ألا يقال كيف عاش بثلاث أرجل طيلة الزمن الذي سبق موته؟

ضحك وقال:

– إنها أشلاء شهداء سيذهبون الى الجنة، ولا يهم أن يذهب أحدهم بأقدام غيره، فالمآل واحد وسيتبادلون أعضاءهم فيما بينهم هناك، انهم أعرف منا بأشيائهم.

أمسك رأسا مقطوعا وتأمله بذهول وصرخ..

فضحتنا!

قال ذلك وهو يرفع أذرعا وسيقانا ورؤوسا بشرية مشوهة، محترقة، أو متهتكة بفعل شظايا قذيفة، أو منتفخة بفعل التفسخ من حرارة ميادين القتال وملوحة الأرض، أو بقائها فترات طويلة منقوعة في مياه البرك او الجداول أو الانهار. في حين كانت أجزاء أخرى شوهتها أنياب الثعالب والذئاب حين تأمن خطر القذائف على الجثث المنزوية بين طيات التلال أو المواضع المهجورة أو الحفر التي تصنعها القذائف المنفجرة. قال ذلك وهو يرتبها وفقا لأحجامها أو ألوانها وحين يمتنع عليه تصنيفها أو يصعب يلجأ الى معايير أخرى تجعل من عمله له صفة الاتقان. فقد يأخذ لون الملابس أو نوعها أساسا لجمع الأشلاء في كومة واحدة. فإن كانت احدى الساقين ترتدي بدلة زيتونية اللون فلابد أن تكون الأخرى ترتدي بدلة بذات اللون والنوع. أحيانا يلجأ الى عد الحذاء الذي ترتديه قدم ما معيارا لوجود قدم أخرى مشابهة له ليوضع في كومة واحدة لها اسم وعنوان.

– لم ؟

غير أن التجانس الذي يخلقه الزي كمعيار لجمع الاشلاء قد يخلق مفارقة غير متوقعة أو محسوبة بسبب اختلاف لون أو نوع الجوارب، حيث يصعب معرفة ألوانها لاختفائها في بطون الأحذية فيتطلب الأمر العمل بدقة أكبر وبنفس صبورة، لأن ما يثيره عدم التجانس من شكوك في عائدية الجثث يعود عليهم باللوم الشديد والتقريع العنيف.

– هل يعقل أن أضع في كومة واحدة ثلاثة أرجل وذراعا واحدة لرجل واحد.. ألا يقال كيف عاش بثلاث أرجل طيلة الزمن الذي سبق موته؟

غير أن جمع الأشلاء بكاملها في كومة واحدة تحشر بين الألواح، ويعطى لها اسما ثلاثيا ولقبا وعناوين أحدهما عسكري والآخر يقود كومة الأشلاء في الألواح الى ذويها، الا أن جمع الأشلاء لا يتطلب بالضرورة أن تكون جميع الأجزاء متوافرة في اللوح الخشبي. فقد لا يجدان ما يناسب، الرجل اليمنى، رجل يسرى بذات الحجم أو بذات نوع الملابس وقد يجد أن رجلا يمنى أخرى تحمل ذات المواصفات ، غير أنهما يقلعان عن جمعها مع الاخرى لاستحالة تصديق أن تكون الجثة قبل موتها تعيش بساقين يمينيين دون أن تكون هناك ساق يسرى.

الجزء الاهم دوما في جمع الأشلاء – الرأس – فالرأس دليل كاف يشير الى صاحبه، ويستحسن أن يكون قليل التشويه بحيث تتبين ملامحه فيما اذا كان الاسم المعطى له متوافقا مع حقيقة الرأس.

وفيما اذا اختلف يفترض أن يكون التشويه كاملا لكي يصعب الاستدلال على أن الرأس لا يمثل ذلك الاسم. فالعمل يبدأ دوما بالرؤوس يلحقها فيما بعد لاستكمالها الأجزاء الأخرى.

في أحيان لم تكن نادرة أو قليلة كانت الأخطاء تفضح سوء التصنيف للاشلاء . فالبدلاء أو الكادر الذي يمكن أن يساعد في العمل معدوم أصلا. فلم يكن من اليسير المكوث بين الأشلاء لخمس عشرة دقيقة بكاملها. كثيرا ما أرغم بعض الجنود، وقليل منهم حاول برغبة ، العمل في مركز جمع الأشلاء، إلا أنهم يصابون بالغثيان في أول الأمر ثم الاغماء فيما بعد، فيبعدون عن أداء مهمات من هذا النوع، برغم الحاجة القائمة لهم دوما وخصوصا عند اشتداد القتال أو في حالات التعرض الكبير ، حيث لا يمكن أن ينجز العمل بكادر قليل ان لم يكن ، يكاد يكون معدوما. وأمام الرغبة في اداء الواجب تجاه الجثث فإن الأمر

* قاص من العراق.

يتطلب اكراما للموتى أن يدفنوا وفي أقرب وقت ممكن ، فيحدث الارباك في هذه الحالات وتشيع الأخطاء الى حد أن كثيرا من ذوي الجثث يعتقدون أنهم يدفنون جثثا غريبة عنهم ، وان ابناءهم مازالوا أحياء يرزقون، وان لم يكن هذا الاحتمال موجودا أو يصمد أمام الواقع فهو أمل يساعد على مقاومة الأسى ، أو محاولة تأجيل الحزن بكامل حجمه الى وقت آخر لم يكن معلوما..

– إنها أشلاء شهداء سيذهبون الى الجنة، ولا يهم أن يذهب أحدهم بأقدام غيره.. فالمآل واحد وسيتبادلون أعضاءهم فيما بينهم هناك ، انهم أعرف منا بأشيائهم.

وحيث إن الأمر كان بهذه الصعوبة فلا مناص من التغاضي عن مثل هذه الأخطاء . فالاستمرار في العمل بأخطاء أفضل من توقفه بشكل تام. حيث يستحيل أن تعدم الأخطاء أمام أشلاء مكدسة في السقيفة المبردة، ولا يوجد دليل كاف يشير الى انتسابها لرأس ما أو اسم يطابق الرأس والاشلاء معا. فالاجهاد يفقدهما قدرة التركيز في العمل.

لم يكن من السهل على أحد غيرهما الدخول الى السقيفة لتفحص عملها، فتم اعتماد تصنيفهما للاشلاء دون معرفة حقيقية للمعيار الذي تم وفقه عملهما . فلم يكن سهلا الحصول على كادر مماثل لهما. فقد تم وبعد جهد كبير وتجريب مستمر اختيارهما فكانا الاصلح للعمل. فاعتادا لمس اللحم البشري النيء والمشوي.

– ٤ –

قال ـ فضحتنا !

وأنا أراه منذ أيام مضطربا فقد كان يتوجس خوفا مجهولا سكنه طيلة الأيام التي أعلن فيها عن حدوث تعرض كبير على (جزيرة مجنون). حيث بدأت الجثث تتوافد على مركزنا بأعداد كبيرة ، فلم تكن المستشفيات قادرة على استيعاب الاعداد الكبيرة من الشهداء الذين سقطوا أثناء التقدم أو في الاصطدام المباشر أو الالتحام بالسلاح الأبيض. فلم تكن فوهات مدفعية الميدان عيار (١٥٥ ملم) قد اشبعها دخان البارود، فصبت حممها دون رحمة على الجزيرة وعلى الماء وعلى الوحدات المتجحفلة عند الضفة الأخرى منه. وفي حالات كثيرة كانت مدفعيتنا تشارك مدفعية العدو في حصاد القوات المتقدمة نتيجة الخطأ في تقدير مسافات الرمي، أو الخطأ في الاحداثيات. فالوقت الذي يتم فيه تصحيح خطأ المدفعية يكون قد حصد أعدادا كبيرة من القوات المتقدمة من الماء باتجاه اليابسة. مما يضطر القوات المتقدمة لطلب الاسناد بألوية جديدة تزج دماء حارة لموت يسكن الماء تحت قسوة القصف المعادي والصديق أحيانا. فلم يكن عامل المفاجأة قد حقق تأثيرا مباشرا في قوات العدو، حيث لم تتمكن قواتنا من تحقيق مفاجأة في تقدمها. ويبدو أن العدو قد هيأ وحداته المتواجدة على الجزيرة لهذا الاحتمال، فقد كانت الأسلاك الشائكة والعوائق القنفذية المرمية في ماء الهور وعلى مقربة من الجزيرة عائقا حقيقيا يمنع تقدم الزوارق ويجعل من الخوض في الماء الوسيلة الوحيدة للوصول الى اليابسة،مما يكشف أجساد المهاجمين لجميع أنواع الأسلحة ابتداء من رصاص القناصة وحتى قذائف مدفعية الميدان الثقيلة ،التي لم تتوقف عن دفع رسل الموت الى الجنود المهاجمين، الذين ترجلوا عن صهوات الزوارق وقد شاركتها قنابل الهاون بكثافة تجعل من امكانية التقدم غير ممكنة من دون خسائر بشرية كبيرة. غير أن الفوج الأول من اللواء الذي أوغل في تقدمه في الماء وأصبح على مقربة من الجزيرة، وتمكنت بعض الحظائر من السرية الثالثة التي شذبها الموت كالريح على شجرة اصفرت أوراقها ، قد حصلت على موطيء قدم يشجع السرايا الأخرى بالاسناد عسى أن يكون مفتاح تطهير الجزيرة منه ، ذلك ما قاله أحد القادمين من قوة الصولة على الجزيرة وتم اخلاؤه لاصابته بجرح بليغ منعه من الاستمرار في القتال.

حين أجبته : لم؟ كنت مداريا انفعالاته المتأججة طيلة الأيام التي انصرمت تحت تأثير قسوة العمل المضني الذي دفعنا اليه تحت تأثير الحاجة الملحة لانجاز مهمات لا تجد لها من ينجزها، لكنه لم يكن قد كتم انفعالاته أو حبسها، فقد أصبح أكثر حساسية في تناول الاشلاء وهو يصنفها ، وكثيرا ما توقفه الحيرة بين الأشلاء في محاولة تجميع الأجزاء بشكل مقبول. فاصبح العمل أكثر قسوة بتردده في أداء مهماته.

لم يكن ما قاله (هل يعقل أن أضع في كومة واحدة ثلاث أرجل وذراعا واحدة لرجل واحد.. ألا يقال كيف عاش بثلاث أرجل طيلة الزمن الذي سبق موته؟) غريبا علينا. بل إن عملنا في تفاصيله يتوخى منع حدوث مثل هذه الأخطاء، فلم يكن غريبا أن نتحفظ ازاء الأخطاء الشنيعة على من يراها من خارج السقيفة المبردة، بينما نقع نحن فيها رغم حرصنا على تجنبها، ولم نكن نعتبر أنفسنا على أخطاء تؤدي بالتلاعب بممتلكات الشهداء الباقية لدينا ونحرص على أداء اماناتهم بإخلاص. ولكن زخم العمل يؤدي في احيان قليلة الى مثلها ولم يتبين لنا ذلك الا في أوقات لم يكن بالامكان تداركها، فلم تكن أقراص الهوية المعدنية أو الهويات الشخصية أو قطع القماش الأبيض المكتوب عليها أسماء الشهداء والتي يحرصون على توزيعها بين جيوبهم قبل موتهم تدل إلا على جزء ما دون أن نحصل على إشارة صريحة بانتماء جزء آخر لها. ويستحيل أن ندقق في كل الأشلاء لعدم كفاية الوقت لانجاز المهمات الكثيرة والمستعجلة التنفيذ. مما يؤدي الى وقوع أخطاء ـ نخجل من ذكرها أحيانا ـ فالشهداء كانوا أحرص منا في اداء عملهم، فيدفعنا التفكير في ذلك الى توخي الدقة في التصنيف . قال وهو يشير بيده المغطاة بطبقة دسمة من اللحم البشري الى الأكوام المرمية تحت السقيفة: لا فرق أن تكون ساديا أو ماسوكيا.. لا فرق أن تكون مهذبا أو سوقيا .. لا فرق أن تكون يمينيا أو يساريا ، فالحرب تهضم كل شيء.

قال ذلك في يوم سبق يوم صرخته وهو يشير الى كومة بشرية أشارت الدلالات فيها.. الى أنها أشلاء لجنود العدو نقلت

خطا من ميادين القتال الى المركز. ابتسمت وقلت: ستكون شاعر سقيفة الاشلاء، وقد ينهضون ليحيوك بالتصفيق والهتاف. لم يعلق على ذلك، لاذ بالصمت. لذا لم استغرب اضطرابه في الايام الأخيرة.

لكن حين أجبته : أنها أشلاء شهداء سيذهبون الى الجنة، ولا يهم أن يذهب أحدهم باقدام غيره، فالمآل واحد وسيتبادلون اعضاءهم فيما بينهم هناك. انهم أعرف منا بأشيائهم ، لم يراود ذهني شك في أن اضطرابه حالة طارئة ناتجة عن الاجهاد ومن طبيعة العمل الذي نقوم بانجازه، غير أن صرخته اذهلتني، ترددت أصداؤها في كل زوايا السقيفة ، تلبست الاشلاء، والبرودة ، والهواء. اقشعر جسدي وأنا أراه يحتضن رأسا مقطوعا ويضمه الى صدره ويسقط.

كل الأمنيات عرجاء سوى أمنية الموت، فأنها تأتي كأسراب الطيور الموسمية ، تحتف ببعضها وتلتقط من على أرض الله وتتفوط وتحس بالحنين لأرواحنا، فالفضاء والهواء والقصب والبردي والماء تحمل المنايا من دون اعتبار لانتماء اي من طرفي المعركة، الوقوف وسط الفوضى التي انتظمها الموت، موت الوقوف يقود الى تعريض أكبر مساحة من الجسد كمستقر للشظايا، فمشاعل التنوير تدل رسل الموت على كتلنا المتحركة بعنف تحت خيمة الليل التي أثثها الموت بأجسادنا والذي تمنيناه كاتما لسرنا فالقمنا شيطان الجزيرة أجسادنا، ذاك الذي أتعب أجدادي وما تلاهم من أحفاد سلالة ارتبطت من دون دراية أو قرار مسبق، بجزيرة (مجنون) التي قادتنا الى جنون قد لا يتوقف ، برغم الاماني التي تتوطن فينا الى انهاء جنونها ليس بجنوننا نحن أو بجنون غيرنا. الوقوف.. يعني الموت .. عليك أن تتحرك من مكان الى آخر، أو اللجوء الى موضع لم تصله بعد، حيث المسافة التي تفصلك عن أرض الجزيرة تعد بالامتار، ذات البعد المختلف جدا عن قياس أية أرض أخرى، قريبها أبعد من بعيد أراضي أخرى تقاس بوحدة قياس غير معهودة تتكثف المسافة التي تفصلك عن موضع تقلص مساحة الجسد المعرض لشظايا الموت المتبادل، رغم أن جسدي لم يفلت منها فارتفعت الجثة عن أرض الجزيرة حين وطئتها قدماي بأمل ايجاد موضع تتقي به شظايا الانفلاقات المتلاحقة فوق رؤوسنا التي تناثر الكثير منها بين سيقان القصب والبردي أو غرزت في الطين نبتا لا يثمر ، ودما لا يتخثر فوق ماء الهور الذي حوى اسماكا أطعمت أجسادنا لينالها أبناؤنا سمكا معلوفا بأجساد آبائهم.

في محاولات متكررة لاعادة الجزيرة التي سكنها شيطان الموت، الذي لم يستطع المحافظة على امتيازه فيها، فشاركه الكثير حصاد الرؤوس دون أن يجد أي منهم قصرا أو مركبا ذهبيا. طفت فوق أطراف القصب وغادرتني ـ فجأة ـ رهبة الخوف من شظايا الانفلاقات ورصاص القناصة وقنابل الهاون التي لم تترك فاصلة زمنية بين انفجار وآخر. فبدت كتواصل الريح التي لم تتوقف عن المرور فوق الجثث الملقاة في الماء أو في بطون الزوارق المدمرة الطافية رغما عنها بفعل ضحالة المياه أو التفاف القصب والبردي حولها. كثير من الذين وصلوا أرض الجزيرة، وحصلوا على موضع يقلصون به المساحة المعرضة للموت من أجسادهم كانت ستلحق بنا. فالموت الذي يحيط بتلك الكتل البشرية المندفعة يعد عليها شهقاتها التي قد يوقف احداها، فيعدو ممن رفعت عنهم المسؤولية في الاندفاع وسط الظلام، فيصبحون على موت.. غير أن قناع الوقاية الذي لف رأسي أسفل الخوذة، جعل الرأس يبدو غريبا عني، وهو ما يعوق العاملين في مركز جمع الاشلاء هذا، متقين به رائحتنا النتنة ، برغم البرودة التي توفرها السقيفة المبردة التي رميت الاشلاء فيها ويعملون على ايصالها ببعضها لتكوين كتل شبيهة بكتلنا التي عشنا بها... فتقول نفسي لنفسي.. الا يا أعواما كانت بعيدة لم تكن تأتي بيسر تنادي: الا كل يا موتا مكتوبا كل رقم يأتيك ، فانك لا تتخم والارقام بعد لم تنته.

أحدهم يلوم صاحبه : فضحتنا ! ويجيبه الآخر: لم؟ في حين تناول الآخر ساقا مبتورة كانت لي ورمى بها الى كومة أخرى، مشيرا له بتعجب:

هل يعقل أن أضع في كومة واحدة ثلاث أرجل وذراعا واحدة لرجل واحد.. الا يقال كيف عاش بثلاث أرجل طيلة الزمن الذي سبق موته؟

لم يتصور صاحبه أن في الأمر شيئا من الغرابة، فالأمر لا يعدو أكثر من جمع أشلاء بعض الموتى لتبدو ميتتهم أقل قسوة، فلا يهم ان كنا بلا عمود فقري أو بلا رأس. فقد انتفض الجسد عند الرعشة الأخيرة وغادرت أشيائي بقسوة وعنف في باديء الأمر. غير أني اعتدت نسيان الكتلة الملتصقة بالطين، وقد تفتقت مساماتها زهورا حمراء صغيرة، فتركتها تتهاوى بيأس من دون أن تستند الى شيء نظرت اليها عن كثب وكأنها أشياء نسيت بقسوة لي وانسلخت بطواعية عني.. انها أشبه بقشرة من دم متخثر على جرح اندمل.. اشبه بلذة مسكونة بألم، كأنها اللحظات الأخيرة من تنمل أحد الأطراف ، قشعريرة مؤلمة لفترة قصيرة، ضحك صاحبه وقال: انها أشلاء شهداء سيذهبون الى الجنة ، ولا يهم أن يذهب أحدهم بأقدام غيره ، فالمآل واحد وسيتبادلون أعضاءهم فيما بينهم هناك .. انهم أعرف منا بأشيائهم.

لكنه حين أمسك رأسي تأمله بفزع وصرخ اذهلتني الصرخة أحسست أخي كان قد وزع أشلائي إلى أكوام متعددة، فأغمضت عيني على صدره وأسدل السواد ستاره..

يسوع عصري

نـــورا أمـــــــين *

عندمـا تساقطت الأقنعـة نظر إليها ولم يستطـع أن يخفي ضعفه . انسـابت منه دمعـة أولى كانـت بلون رغبتها، والثـانية كانـت غصة في الحلق، كالخطيئـة الأولى،.أعرب عن نفسـه وعن نبرة صـوته الطفـولية ، عن أحـلامه المدفـونـة في حب عميـق، ودرجات الطيف التـي تداعبه في الـخيال ، دوما هـو طفل وديع ــ بقرار قـديم ــ في الآحاد والـجمع يـذهب الى القـداس يداوم على طقس التنـاول، وعلى الاعتراف وتلتصق بصـدره قطعة جلـدية عتيقة لصليب ينتظر من يتعلق به في الليل يخلعه عنه، وينتظر أن تأتي أطياف مـلائكة تصحبه الى كون وردي (كلنـا إخوة) ، وفي الصباح يتذكر من جديد أن من صفعني على الخد الأيمن أعطيته خدي الأيسر.

أحيانـا ما يتمادى في لعبتـه عله يتجاوز رغبـاته المحتـدمة، ينـاطح نفسـه ، ويتكـور خلـف حصون وهميـة. كلمات كثيرة صـارت محرمة «أحبك»، «أشتهيك» . كلمات أكثر صارت أخدودا تنزلق داخله بدائية («أحبك حقا»، «أشتهيك حقا») .

نحـن في انتظـــار الخلاص في غضـونـه نتقمـص يسـوع والمجدلية، ونرقب الطريق تحسبا لاشارات المرور.

«هذا عطري تميمة لك

هذه أحجـــار الدنيـا

جمعتهــــــــا لـك

هذا منديلي أثـــر لك

في الدنيـــا والآخــــرة

هل تعرفني ؟ هل تراني حقا؟ أم هل عرفت أنا نفسي؟

من تعاريج وجهك أولد من جديد . من خندق رغبتك المقدس أبعـث قـديسة أزليـة ، تتغير مـلامحي وتنـدمـج في أيقونـاتـك المتضــاربة، في رعشـة سبتمبر التي تنتـابـك حينما يتطلع إليك الـخدام بحثـا عن الخلاص. «أحبـك» جدلتهـا مع قـريناتي مـن القديسات، وصرنـا نترنم بها في كل قداس. صرنـا نتناول خبزك ويسري في عـروقنا نبيـذك. ذلك عهـدنا . الـذي يخترق الزمـن. فلتتذكرني يـا يسوع في ابتسامة أمـك الماكرة، وفي الزفير الأخير فوق الصليب الذي أقلك إلي.

***

أحلق فوقك الآن .. أرسم لـك وجها غير الذي تعرفين.. أهبك اسـم العذراء .. أسـورك بعيدا عـن عـالم الدنـس .. يا مجدليـة ..دعيني أحافظ على صورتك الطاهرة.. في نحت وجهي..في ثقوب يدي .. وقدمي .. في قلبي..»

***

علمه يسوع الا يشتهي.. علمه يسوع «محبة البشر».

صار العاشـق .. وصار الناسك .. وراء أقنعـة الرب.. صار يتلمس نـورا ويتلذذ بـرغبة مخفقـة.. وعندمـا تتهاوى الأقنعـة يتمخض عـن ضعفه .. عـن عبراته.. التـي بخطيئتها ، مجدليتـه التائهة في متاهات الرب.

ثم حانـت اللحظة. وضعوا له تـاجه، ومنحوه أدوات كثيرة كفيلة بصنع أيقـونات أبدية، ابتلع هواء أورشليـم كله،، وأخذت ذراته تسري في خـلاياه.. وكـانت الـروح الكرنفـالية قـد تفشت تماما بين الحواريين، انزوى يهوذا في مكان ما يـراجع حساباته، وراح يـوحنا يـدون كل مـا تقـع عليه عينـاه من أحـداث ، بينما

★ كاتبة من مصر.

يمارس يتساءل في صمت (هل هكذا تكون البدايات العظيمة)..

أورشليم حتما لم تشهد يوما بهذا القيظ. تجمع الأوكسجين كله في رئتين غير آدميتين. والمرأة تهرول من بعيد كأنما لتلقي بنفسها من على حافة الكون. في الطريق تعثرت في أحجار غليظة سقطت من قبل أسفل قدميها العاريتين عندما كان كل من له خطيئة يغازلها بحجر، وبين نهديها يعتصر المنديل على الجسد الذي قارب على مفارقة الروح. عند وصولها كان الموكب كله معدا، والرجل في كامل بهائه، رآها فبدأت المراسم.

ركعت المجدلية وقبلت قدميه كأنما في الحلم، فرفعها من تحت إبطيها وقطرة دم تنزلق من جبينه الى عينيه. «مغفورة لك خطاياكي» [1] وأغمض عليها. حتى التصقت ملامحه برائحة نهديها وإيقاع قلبها الجنائزي. راحت شفتاه تبارك بشرتها وتسر لها بآلام الصعود، وهي لاهثة تنز من قدميها جروح الطريق، وعلى المنديل عشرة أصابع ترتجف، ومن تحته مئات الشعيرات الخشنة تنتصب رغبة في الفداء. والرحيل. منحها صورته (الوحيدة الصادقة) على قطعة أبدية. امتزجت فيها رائحة امرأة خاطئة ورجل غير آدمي. ضمتها بين ثنايا قلبها وتبعته في موكبه. وكلما ضغط تاج الشوك في صدرها ربتت العذراء على رأسها وكأنما تذكرها أن الأسماء سوف تتطابق رغم كل شيء. حفر له طريقا يزيح كل الأحجار التي لم تنلهما، وأخذ يتمتم بكلمات لم يعلمها غيره.

هناك ازداد الصخب. وهو يعتلي صليبه ويشكل منه تميمة أبدية. كان جسده يشبه الرب (نبيلا ومتسامحا) وزفراته التي بهواء أورشليم كله تجوب أنفاس الحاضرين وتشبعهم حياة أطل الجميع من داخله وفضل الا ينظر الى مريميه لأن القطرة الوحيدة التي انزلقت الى عينيه كانت قد وجدت لها مجرى في العروق.

***

لم تفارق الروح الجسد بالطبع ولم تتوزع على الكهنوت، بل الجسد الذي تساقط منها من تلقاء نفسها ابتكر له روحا جديدة لا يمكنها أن تحل الا في أحشاء المجدلية وجرتها:

«كل من يشرب من هذا الماء يعطش أيضا. ولكن من يشرب من الماء الذي أعطيه أنا فلن يعطش الى الأبد. بل الماء الذي أعطيه يصير فيه ينبوع ماء ينبع الى حياة أبدية» [2].

هكذا غرب نهار الجمعة الحزينة. سارع اليهود بدفنه كي لا يرتبكوا في يوم عطلتهم. وبعد دقائق بدأ يوم جديد، وبعده آخر، وبعده آخر، حتى تبدى لهما في يوم القيامة، عند فناء الدار. كانتا تعيدان هندسة كل شيء على شاكلة جسده، وتحصيان ذرات التراب التي باركها بقدميه. قيل إنه زار نيقوديموس وزميله فيما بعد، وقيل إنه ظل هائما في أورشليم حول تلاميذه، ورسله خمسين يوما، لكننا كلنا نعرف أن الرجل الذي اختزن دماءه حتى لا ترهق أعداءه عند دفنه لم يكن بحاجة لأن يعود ليلقن رسله الأسرار فيتوزعون على انحاء العالم، بل لم يكن أساسا بحاجة الى الأسماء التي تسهم في تصنيف الأمور وتضيف للغة ذلك البعد السحري، كأن يكون هناك سبت للغفران يتقطعون فيه للصلاة والبكاء، والاغتسال من ذنب أحدهما، ذلك الذي انتحر على صليب أو الآخر الذي انتحر عشيته وهو يتمم حساباته.

بعد ثلاث شموس قيل هذا هو لكن لا تقربوه فإنه «جسدا ليس كأجسادكم». وقيل «هذه هي روحي ابن الرب، فلتتقاسموا أسرارها، وليسري فيكم نفحها، وليحل في تلاميذكم من بعدكم ذرية في العالم تحافظ على تعاليم الرب وتجسد كهنوته». وقيلت أيضا أشياء أخرى كثيرة ولدت أسماء كأحد الزعف، وكيوم الغطاس، وظلت هناك الأسرار التي لم يعلنها أحد، وظلت هناك الخمسون يوما التي لم يدونها أحد. سقطت من التقويم، أو تحولت هي أيضا نفحات سرية كالروح التي انطوى عليها ماء الجرة. تطابقت الأسماء بالفعل، وصارت المرأتان قرينتين لرجلهما. تقاربت الملامح كثيرا، ونبرة الصوت، والمفردات التي كان يتداولها يسوع. سورت المجدلية بئرها بالأحجار القديمة، وراحت تغزل أغنيات تليق بغناء الجسد في روح المعشوق.

هو هو
نور العالم.
من يتبعه فلا يمشي في الظلمة
بل يكون له
نور الحيوة» [3]

«وحدي أنا أعرف ما كتبت بأصبعك على الأرض قبل أن يخرجوا واحدا فواحدا. وحدي أنا أعرف ما كان يدور بخلدك عندما انتصبت ولم تنظر أحدا سواي. كنت أنا في وسط الدائرة وحيدة. إلا من نورك. الذي مس كل جوانبي. ذهبت. ولم أخطيء أبدا من بعده».

واستقرت هناك. حيث يزورها عظم لا يكسر منه [4]، وعطش لا يروى الا من ماء البئر. ماء الجرة. راح يناديها ويتلذذ بأصدائه في حشاها. فيتحرك الماء. ويتشكل فيما يشبهه. تتأمل فيه فتنعكس على وجهها ملامحه. لذلك لم تندهش عندما سال من جنبه ماء لما طعنه العسكر بحربة هناك، ففيه كان سر الحياة «وعند فناء الدار كان موعدا قديما للقاء، بعد أن تتآكل الأقنعة، بعد أن يكون قد مضى الى حيث لا يقدرون هم أن يأتوا. وتلاشى العالم.

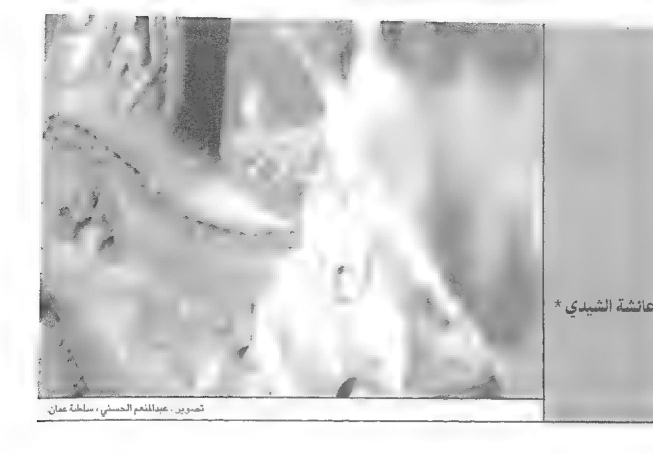
***

الذي لسنا منه. الذي نحتاج فيه ثقوبا كي نتعرف. فهكذا يا عزيزي يأتي الخلاص. وننطق كلماتنا. ونتحرر من حصوتنا وعبراتنا. دون أن نسقط يسوع والمجدلية. اللذين في حلولهما في بئرنا سر اكتمال الدائرة.

---

١ – من احدى أيقونات الكنيسة المعلقة التي تجسد مريم الخاطئة وهي تقبل قدمي السيد المسيح (طبق الأصل).
٢ – انجيل يوحنا الاصحاح ٤: آية ١٣/١٤.
٣ – انجيل يوحنا – الاصحاح ٨.
٤ – انجيل يوحنا – الاصحاح ١٩.

عائشة الشيدي *



تصوير : عبدالمنعم الحسني ، سلطنة عمان.

وبعد أن أديت فروض ارتشاف مياه الوحل من عينه الضحلة واحتضنت ألوان الخزي المستلقية على رموشه المتورمة من الكذب علي منذ أكثر من عام.

ارتميت جثة كاذبة كاذبة على الكون وعلى الروح، ارتميت في مهز أمي القديم وهي تطوحه في الهواء بيديها الناعمتين ليعانق الهواء جيئة وذهابا وتغني بصوت الحياة تغني.. تغني:

– يا نين ناه... يا نين ناه.. يا نين ناه.

والأجفان تتحرك حتى أسدلت ستائرها لتقبل بشغف لحظات الحلم وكأني بأصداء أغاني أمي العذبة تحملني رويدا رويدا لأراه في اطار هلامي يعارك.. يعرك ويهدي انتصارات كثارا بلون الهزيمة.. يطلبني فاذا ما جئته نحيلة ظامئة تركني بلا طعام أو كساء.. رأيته يحطم مراياي لكنه لا يهوى تحطيمي.. رأيته يضرب أخاه الصغير لكنه قط لم يقبلني شتاء.. فقط يزرع الياسمين ليزهر في الصيف لأشعر بكوني أحببت الرجل الأعظم.. لا يبدو وسيما مهذبا حين يكون مستعجلا.. ربما لا يدري بعد ما الصلاة ولم يحفظ التراتيل.. وأنا لم أعجن من قبل .. بدا لي عجينة كما لو جلب من أجلي.. فقط أعجنه أنا..

فقط أعجن له هو.. لم ينتظر حتى أخبزه في الصباح فقد رحل قبل ثوان.. سمعت البارحة أصواتا كثارا تنبعث بلا عقل من فوهة رأسه الصغير .. لم يكن هو لأنه غادر قبل الضجيج أيضا بثوان.. صديقه لا يزوره ليلا.. ربما القطط عبثا تعلم الصغار الوفاء للصباح وأناشيد الوداع.. لم أهو فارسا.. لكنه عندما هرب كان يحمل سكينا مثلمة ربما ليجتث عروقه التي تحضن هواي.. ظانا بأنه فارس كريم.. لم يأكل من خبزي الأبيض.. ولم يسأل نفسه ما سأصنع بالعجين لو فسد؟؟ هل سيصلح ليكون خبزا طيبا للآخرين؟

فقط هو من يملك تمرا حلوا حلوا أذاقني اياه في شتاء واحد ومن ذلك الشتاء لم تثمر نخلته القصيرة.

ولم يعد يجلب لي ولا حتى سعفا قليلا ليدفئني شتاء ربما لأن غاليتي استكثرت علي تمرات قلالا كان يسرقها لي بعد الخامسة والعشرين.. وصغيرته تخبيء في حصالتها المعطرة سنين عمره الباقيات متجاهلة بأنه ليس ثمة بنفسجة عذبة بلوني في هذا الوجود وما من اشراقة طفلة في عيون الرجال، متناسية لعنة الجوع والخوف التي ستظل تسكن الروح وتحرم الحشايا من روائح التمر وتحرم الصبايا من الشروع في العجن خوفا

★ قاصة من سلطنة عمان.

من المطر، متجاهلة صنيع جدارها الهزيل حين قرر ادفاءها لأن خطيئتي مع البنفسج حين أودعته سري جلبت لي اللعنة في هذا الوجود وخطيئتي حين شرعت في العجن دون اذن أمي جعله يعلم بأنني مازلت صغيرة صغيرة كما ألوان العهود.

رأيته بجانبي وأنا قابعة في زاوية مظلمة من بيتنا الكبير (الخبز أبيض والوجه أبيض) وأرتل اسمه صباح مساء.

رأيته وأنا عاكفة على خبزي وأحلم بتمراته القلال.. رأيته يوافيني بأوراق كثار يخبرني فيها بأني لم أزل في بلاد النخيل ويرحل.. ثم يعاود الخطيئة ويحرق المساجد ويقتل الصغار، ويهدد بفك ضفائري.. رأيته يلعق الأرصفة ويجمع الشوارع في جيبه المثقوب وفي الصيف يتزوج من كل نساء الأرض ليبدو في الشتاء أعزب ضئيلا فقلبه خواء وجوفه خواء. رأيته عائدا من حيث لم يكن لأن مشكلته مع هذا العالم بأنه صغير وقلبه صغير لتعود أصوات كثار تنبعث بلا وعي من فوهة رأسه فأصرخ ليرحل، ويرحل وأرحل وأعود أعود بطعم الدموع ولون السبايا لأصرخ .. أصرخ .. أصرخ.....

– آه .. يارب لماذا صورته المرقعة تسكن الدار منذ رحيله. يا الله، هزيل ضئيل هذا الفتى عن احتواء الدار فهذه دار يذكر فيها اسمك.. يارب انه يسكرني يسرقني بوحشية فعذبه يا الله عذبه بلظى كاللظى الذي أرغمني على شربه يوم رحيله، وأبعده أبعده أبعده يا الله .

وأعود ويعود ليتمثل في صورة شيطانية رائعة كما أعوام الدفء الأولى. وأصرخ – آه .. يارب انه فتى ملحد فلا ترزقني منه ذرية أحلام تنهش الروح وتجلب المزامير في البيت التائب منذ زمن كذا مهز أمي طاهر لا تدنسه الشياطين.

وأعود ويعود صورة أحلى كما النور يرضع الصغار الاشراق وأبكي .. أبكي أبكي وأرتل .. «قل أعوذ برب الفلق.. قل أعوذ برب الفلق».

– يا له من شيطان حبيب لم يقاوم (كعادة الشياطين) سورة الفلق، فأحمله يا الله أبعده»، ولكن يا اله الرحمة أرحمني وأرنيه حقيقة قبل رحيله – ولو للحظة.



كوليت بهنا *

أنا أكتب .. اذن أنا أعيش. والحقيقة يا سادة أنني أكتب كي أعيش.لست بمفردي في هذه المعمعة. فبالاضافة الى زوجتي وبناتي الثلاث، هناك أمي، وأختي الأرملة، وخالتي العانس، يعشن جميعا مما أفعل. صحيح أنك حين تتفق على حشد نسائي كهذا، تتنعم بحنانهن وولائهن، ناهيك طبعا عن الدعوات الطيبة بطول العمر والصحة والتوفيق التي تنهال عليك. إلا أن كل هذا الدلال يلتف حول رقبتك كخيط من الحرير، ويضطرك أن تكتب في أوقات، ترغب فيها بفعل أي شيء وكل شيء، عدا الكتابة. لكن ما العمل ؟؟ إنهن سبعة حملان يأكلن مما أفعل، ولا أريد أن أبدو مقززا وأقول إنهن يأكلن من دماغي.

ماذا لو توقفت يوما عن الكتابة؟ .. ما هو مصيرهن؟ .. نعم.. ما الذي سيحدث لو حدث معي مكروه لأي سبب؟ قطعت ذراعي اليمنى مثلا؟ .. مثلا — قد يحدث هذا.. ولم لا ؟ .. وأتخيل أن السيناريو سيكون كالتالي:

«أكون مسترخيا . أتأمل الطبيعة الباهتة بفعل التلوث عبر النافذة اليمنى لسيارة ما أكون موجودا فيها.. وفجأة.. أو على حين غرة كما يقولون تظهر سيارة جانبية تنبت كالعفريتة من تحت الأرض، سيارة سوداء يقودها سائق أرعن، أخرق ، مجنون.. الخ من هذه المواصفات التي تسجل عادة في بيانات حوادث السير، وبأسرع من الموت، تلتصق سيارة الأحمق بالسيارة التي أتأمل الطبيعة عبر نافذتها... و.. تقطع ذراعي اليمنى التي كنت أسند مرفقها على النافذة. و.. طارت ذراعي يا ناس».

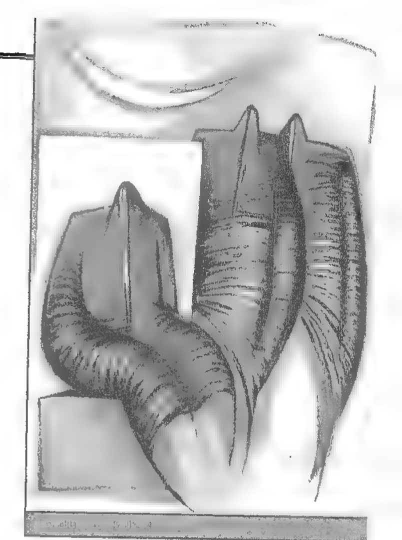
يا إلهي .. حادث مروع أسمع الآن صوت المكابح وعجين الحديد في رأسي.. أوه.. السيدة نجيبة ابنة خالة فؤاد سالم صار معها حادث مماثل، وهي اليوم موظفة في الحكومة تطبع على الآلة الكاتبة وتستخدم ذراعها اليسرى بمهارة تحسدها عليها باقي الموظفات السليمات.

في الحقيقة .. أكره كثيرا أن أصبح موظفا أو أطبع على الآلة الكاتبة. جارنا مدحت الذهبي موظف، ولم تقطع يده أو ذراعه، ويشعر باكتئاب دائم بسبب الوظيفة، وهو اكتئاب يقول إنه سيقوده الى الجحيم الآخر. الجحيم بالتأكيد حسبما أخبره الحاج صفوت بعد أن عرف أنه يرغب في الانتحار لشدة الاكتئاب.

لا أدري لماذا، وكلما تحدثت عن أشياء تقطع، أتذكر ذاك الخبر المحزن الذي قرأته يوما في صحيفة وجعلني لا أنام مدة طويلة ومفاده، أن رجلا مسالما، وخلال الحرب الأهلية المقررة لدولته

---

* قاصة من سوريا.



الصغرى ، كان يقف في شرفة بيته، يحمل رضيعته الجميلة على ذراعه اليمنى.. انتبهوا... اليمنى تحديدا، وإذ بقذيفة طائشة أطلقها أحد الأوغاد القناصة من جحر ما تصيب ذراعه اليمنى وتقطعها، وتطير الطفلة والذراع معا في الهواء هدف فظيع لا ينجح الا في الأفلام. مسكين هذا الرجل.. أخمن أنه لم يكن يرغب في الخروج الى الشرفة ، لكن زوجته ألحت عليه بشدة (حاجة يا.. ضاق خلقي من الصغيرة.. أطلع وشممها شوية هوا عالبلكون).. زوجتي تطلب مني أشياء مشابهة، إلا أنني أرفض بشدة، عدا أن بيتنا والحمد لله بدون شرفة.

على أية حال ، اذا قطعت يمناي، لا مناص من استعمال اليسرى كما تفعل السيدة نجيبة. صحيح أن خطي باستعمال اليسرى ليس جذابا، إلا أنه مقروء بما يكفي ، وقد أصنف كواحد من العباقرة أصحاب الخطوط التعجيزية.

ماذا لو قطعت ذراعي اليسرى أيضا؟.. كفى يا رجل.. الاثنتان معا؟ كيف؟.. لا أدري الآن وليس في مخيلتي أي سيناريو محتمل، لكن هذا قد يحدث، وأعتقد أنني سأواجه مشكلة عويصة في تدخين السجائر، وبعض الارباك فيما لو حاولت التحرش بزوجتي.

رأيت مرة شابا صغيرا قطعت ذراعاه بالكامل، يعزف على (الأورغن) بأصابع قدميه. كان موهوبا حقا، لكنني لا أعتقد أنه كان أو ينوي أن يصبح كاتبا. مشكلتي أنا ستغدو أعقد بكثير، ولن تقبل أي صحيفة أو دار نشر أن تطبع لكاتب يستخدم أصابع قدميه في الكتابة، اللهم إلا إذا كان مشهورا للغاية ويستخدم ما يشاء.

والآن يا حضرة الكاتب المحترم، ماذا ستفعل لو قطعت ساقاك أيضا؟ بالاضافة لما فقدته في الجزء العلوي قبل دقائق؟.. لم فوجئت؟.. ألم تر يوما مثل هذه الحالات ممن فقدوا جميع أطرافهم بانفجار لغم، أو عمل ارهابي مقزز، وظلوا أحياء، وبعضهم كتب مذكراته وبيعت بنجاح كبير؟

بماذا تفكر؟ .. بالتأكيد أيها العبقري.. ستستخدم رأسك حتما في هذه الحالة المعقدة .. لم يبق لك سواه.. أم ماذا؟

أسمع ... سيربط لك أحدهم عصبة متينة حول جمجمتك. وعند جبينك العريض سيحشر قلم طويل يدخل تحت العصبة ويتجه بوزه نحو الأعلى .. نعم.. شيء يشبه سبطانة المدفع أو الصاروخ المستعد للانطلاق.

لكن لحظة.. لحظة من فضلك.. قبل أن تتابع، أسمح لي أن أنبهك منذ الآن الى أن وضعك الجديد هذا سيمنعك ، أو سيعوق قدرتك على الكتابة فوق الأوراق . لماذا؟ .. ببساطة، لأنك ستضطر في هذه الحالة الى احناء رقبتك للغاية لتصل الى مستوى الأوراق فوق المنضدة. هل فهمت؟ وستغدو هذه الحركة مرهقة جدا، عدا أنك لم تحن رقبتك إلا لأطفالك. أم تراها هلوساتك هذه جعلتك تنسى نفسك يا سيد؟

لكنني، لادراكي الشديد إصرارك الدائم على الكتابة دون سواها أعتقد.. أعتقد أنه سيكون باستطاعتك الاستغناء عن الأوراق، والكتابة على الجدران الواسعة، ما رأيك بالحل؟؟ يا الله .. المشهد في الخيال يبدو مشوقا للغاية:

«كاتب بلا ذراعين ولا ساقين، يحشر قلما في رأسه، ويلتصق قرب أحد الجدران العريضة، ويكتب ويرسم ويملأ الجدار بحرية، ثم تنهض أمامه جدران أخرى، يكتب عليها، وجمهور حاشد يقرأ، ويصفق ويفرح..».

بذمتك .. أليست فرصة ذهبية تنتظرها منذ آلاف السنين؟؟

حسنا .. فكر الآن ماذا سيحدث لك ولعائلتك لو فقدت رأسك أيضا .. قطع ببساطة أسوة بأعضائك الأخرى؟

اسمع، بات مزاحك ثقيلا ولم أعد أحتمل هلوساتك؟

لكن افترض .. مجرد افتراض.. ماذا ستفعل في هذه الحال؟.. ماذا؟ لحظة .. بإذنكم .. باب غرفتي يقرع.. زوجتي تقرع الباب.. تزعجني .. تعلم أنني أكتب ، وأنني أعيش مما أفعل ، وأنها تعيش من ثمن ما أكتب، ومازالت تقرع بشدة وإصرار عجيبين. لن أفتح لها ولا أريد قهوة.. فماذا تريد هي .. اف..؟

* * *

في صبيحة أحد الأيام، ذكرت الصحف أن زوجة أحد الكتاب دخلت عليه فجرا ، ووجدته في غرفة مكتبه، مقطوع الرأس، وكتابات كثيرة مبهمة ملأت جدران الغرفة.

وأضاف الخبر «أن الحبر الأسود كان ينزف بشدة من الرأس المقطوع، فيما كان الجسد خلف المنضدة، متأهبا لوضعية الكتابة ربما..».

عرض حـــال

جان الكسان*

تطامن القلم بين أنامل الصحفية الشابة الحسناء، وداهمتها خيبة أمل طاغية وهي تحاور الأديب الذي رد على أسئلتها بطريقته الخاصة، فكان الحوار بينهما مثل (حوار الطرشان).

– ولدت أيام (الثلجة الكبيرة) التي ماتزال تسد علينا الطرق والمنافذ حتى الآن.

● ولكن يا أستاذ ..

– ولدت على يدي الداية بهية التي شدتني عنوة بأصابعها المعروفة الى دنيا المعاناة.

● انني أسألك عن عام ميلادك

– ولدت في فمي ملعقة من خشب، صنفتني مع الذين يعيشون على حافة خط المطر، وعلى حافة خط الفقر.

● يبدو أنك لم تستوعب سؤالي يا أستاذ .. سؤالي واضح ومحدد .. أريد أن أقدمك للقراء من خلال بطاقة تعريف ذات بنود محددة ومن خلال أسئلة موضوعة. أرجو أن تجيب عنها بوضوح.

– وماذ يهم إذا كنت من مواليد العقد الثالث او الرابع من هذا القرن؟

● سأتجاوز سنة الميلاد وانتقل الى السؤال الآخر: من أين أنت؟

– من بلدة بعيدة، وادعة .. غافية على نهر الخابور.. كان ربيعها يورق حتى في تنور جارتنا السمراء، وأصبحت صحون الـ (دش) اليوم تثقل سطوحها الطينية المتعبة.

● ولكن على نهر الخابور أكثر من بلدة .. لا بأس .. سأنتقل الى السؤال التالي :

من أنت؟

– أنا قلم مرتهن للهم العام؟

● ماذا تقول ؟

– لفلاح يرتبط مصيره ومصير مواسمه بمزنة المطر.. وطفل يحتضر جوعا في ساحل العاج، وشابة تنتظر حبيبها الغائب...

● أعيد السؤال: من أنت ... أريد جوابا واضحا أرجوك.

– أنا صدى متجدد لأول نغمة أطلقها راع في الزمن القديم، عندما اقتلع قصبة عن شاطيء الغدير ونفخ فيها بعض الفرح والكثير من الشجن.

● لن ينشر لي رئيس التحرير هذا الحوار.. ومع هذا سأتابع معك.. هل تذهب الى السينما والمسرح؟

– لماذا نذهب إليهما وقد قاما بغزونا في عقر دورنا عن طريق هذه القنوات المتزاحمة القادمة من الفضاء والتي توضعت تحت جلودنا وفي غرف نومنا.

كان قدماء اليونانيين قبل خمسة وعشرين قرنا يذهبون الى المسرح ليتأملوا كيف يتم تجسيد التراجيديا والكوميديا من خلال التشخيص وهم في حالة تحفز ومتابعة على حجارة المدرجات، ونسترخي اليوم في مقاعد التلقي الحيادي، لا نفرق بين التراجيديا والميلودراما، ولا بين الكوميديا والتهريج.

● سأنتقل معك الى الأسئلة السهلة لعلي أفوز بجواب واحد مفيد ويصلح للنشر: هل لك أصدقاء؟

– هم زمرة الود المتقطع، تشغلهم عني وتشغلني عنهم هموم السعي وراء الرغيف الذي ننتظم من أجله في الطابور، والحافلة التي تمر بنا كالضجة الساخرة ونحن نقف على رصيف الانتظار، والاحلام المجهضة في اليقظة والمنام..

● سأنتقل الى سؤال أكثر سهولة : ماذا تشرب أثناء الكتابة؟

– استبعد المشروبات لانها لا تقطع العطش ولا تحقق الارتواء.

★ قاص من سوريا.



تشكيل للفنان : حسن الشركي - المغرب

● لا بأس .. سأتابع معك : هل تشرب قهوة الصباح في السرير؟

– وما الفرق بين أن أشربها في الفراش أو في أي مكان آخر مادامت من قهوة السوق المغشوشة بالحمص المحروق..

● أنت تريد أن تبهرني بتلاعبك بالألفاظ.. لا بأس .. لنتابع الأسئلة : هل تحلم بمواضيع للكتابة أثناء النوم؟

– وهل انتهينا من مواضيع اليقظة لنستوحي أضغاث الأحلام.

● على الرغم من ثقتي بأن رئيس التحرير لن ينشر هذا الحوار .. سأتابع هل تعشق المدينة؟

– أمارس فيها نوعا من (الغربة) .. فأنا لا أعرف قصورها الفاخرة، ولا سياراتها الفارهة، ولا نساءها الأميرات، ولا مصارفها الموصدة في وجوه الدراويش.

● هذا سؤال سهل .. أجبني عنه كما تريد : ماذا تشاهد عندما تقف أمام المرآة.؟

– رجلا كهلا يمارس رياضة الحلاقة كل يوم ليخفي الشيب الزاحف الى ذقنه وفوديه.

● لنعد الى الأسئلة الصعبة: أية شخصية تاريخية أو أسطورية يمكن أن تشدك إليها؟

– لا أحب اللبوس المستعارة من الآخرين .. لا من الواقع ولا من الأسطورة، ولا من التاريخ.

● هل الكتابة رحلة قد تتوقف اذا تركتها في منتصف الطريق؟

– الكتابة هاجس مؤرق وليست لعبة طارئة.

● هل هي عالم بلا نهاية؟

– قالوا. في البدء كانت الكلمة.. ولم يقولوا إنها ستكون في النهاية.

● هل حدث معك شخصيا أن أعاد التاريخ نفسه؟

– انه يعيد نفسه كل يوم ، وإلا ما معنى هذه الرتابة التي تلف أيامنا، وما معنى سعينا الدؤوب بحثا عن الجديد والمثير والمختلف..

● ما هو المكان الذي زرته يوما وترك فيك أثرا؟

– مبنى في أثينا القديمة باليونان، كان مكانا لالتقاء الفلاسفة ورجال الحكمة وأصبح اليوم مقصفا للسياح الذين يستطيعون أن يدفعوا بالدولار.

● هل تدخن؟

– لا أدخن لأحمي البيئة من التلوث.

● لماذا اللون الأسود رمز الحداد والأناقة معا..

– لأن الحزن أنيق.. وقديما قيل : الحزن يليق بالكترا..

● ما أحلى ما في دمشق..

– أبوابها القديمة المفتوحة دائما..

● هل الزواج مقبرة الحب؟

– لا .. انه مجرد قهوة باردة.

● لن ينشر رئيس التحرير هذا الحوار.

– اذن .. اذهبي وحاوري احدى الراقصات.

عن الذي غاب ولم يعد

بديعة أمين*

أين يمكن أن يكون .. من يعرف أين هو الآن.. من يستطيع أن يجده لي.. كان طول الوقت معي.. في كل ساعة من ساعات الليل وساعات النهار.. ترى .. أين هو الآن.. أما من أحد يعرف له [illegible].. أما من أحد يستطيع أن يدلني عليه .. هل أسأل العراف أم قارئة الفنجان أم ضاربة الودع. أين يمكن أن يكون قد اختفى .. ماذا سأفعل إن لم أجده.. أين يمكن أن يكون قد استقر به المقام. أتراه مايزال سليما أم أن سوءا قد حل به..

بحثت عنه في كل الزوايا والدروب.. كل الممرات والمنعطفات ولم أجد له أثرا.. أختي قالت إنها رأته صباح أمس .. لكنه كان معي صباح اليوم لا صباح أمس فقط.. هل أنشر اعلانا في الجريدة أو عند وكالات الاعلان.. أم أكلف مناديا يطوف في الشوارع والأزقة والطرقات ينادي في الناس يا أولاد الحلال من رأى منكم الذي [illegible] الف الف سلام..

ويتوقف الفكر لحظات... يتجمد السؤال «أين يمكن أن يكون» عند نهايات الاعصاب.. وتحاول أن تستعيد كل دقائق يومها منذ الصباح حتى لحظتها تلك.. متى استيقظت .. ماذا فعلت .. أين سارت .. وأين جلست.. مع من تحدثت .. لمن ابتسمت .. أين قرأت جريدة الصباح .. وأين تناولت قهوة الصباح..

عند الغبش أفاقت من النوم كما نفعل كل يوم.. عند الفجر [illegible] الصباح.. قبل أن تغادر السرير قرأت صفحتين من كتاب يرافقها في الليل قبل أن ينال [illegible] الياسمين الأبيض.. رائحته تنعش الفؤاد .. وضعته في زهرية على [illegible] وقرأت جريدة الصباح.

وعاد السؤال يلح في الذاكرة .. أين يمكن أن يكون .. لكن لا .. لا يمكن أن أقف عند السؤال فحسب .. سأبحث عنه.. سأبحث عنه في كل مكان .. في كل درب من الدروب التي سار فيها إنسان، وتلك التي لم يطأها انس ولا جن.. حسنا .. سأعود ثانية الى ما مضى من يومي هذا...

عند الضحى رأيته .. بل هو كان معي بالتأكيد حين ذهبت لشراء بعض الحاجيات فإنا لا أستطيع الخروج من الدار دون أن يكون معي .. وحين عدت الى الدار كان لابد أن يكون معي أيضا لأنني لا أستطيع العودة من دونه.. ماذا فعلت أيضا؟ أفرغت العربة مما اشتريته .. أعددت طعام الغداء.. وبعد الغداء تناولت قدحا من الشاي..هاتفت صديقة لي لأطمئن على صحتها.. ولساعة وبعض ساعة عدت لقراءة رواية كنت شرعت في قراءتها قبل يومين.. وطيلة هذا الوقت كنت واثقة أنه كان معي .. فهو رفيقي ورفيق دربي .. هو حارسي الأمين.. وهو الذي ييسر لي كل شؤون حياتي في الرواح وفي المجيء.. حتى أن هذا الصباح حين خرجت كان الجو مغبرا بصورة غير اعتيادية .. كان غبار أحمر كثيف يغطي بغداد كلها.. وحديقتي لستمال ما فيها من شجر [illegible] ترابية تبدو أشبه بأذرع مردة متصارعة.. كل شيء كان يثير الحزن في القلب والأسى .. ريح جنوبية صرصر لافحة كانت تعصف بكل ما في الكون .. وشجرة التين المقدس التي أقسم الله بها .. غدت أشبه بكائن خرافي متعدد الأذرع والسيقان والفروع.. كلها كانت تهتز .. تعلو أغصانها وتهبط.. تتأرجح فروعها يمنة ويسرة وكأنى بها [illegible] الزهور التي تعصف بها .. [illegible] أختي أن تثنيني عن الذهاب الى السوق.. قالت: إن مدى الرؤية محدود.. والرؤية صعبة في مثل هذا الجو .. والعودة غير مأمونة.. انتظري حتى تهدأ الريح وينقشع الغبار.. لكني أبيت .. صممت على الخروج .. فأنا مطمئنة انه سيكون معي وأنه يستطيع أن يحميني ويعيدني الى البيت سالما [illegible].

وذهبت الى السوق.. ومن هناك عرجت الى مشتل للزهور لابتاع نبتة ظل واصص زهور.. لكن المشتل بدا كساحة حرب تركها التو قتلة من أحفاد هولاكو بعد أن غزوا أرضنا .. دمروا مزارعنا وبساتيننا .. أشعلوا الحريق في حقول قمحنا .. اقتلعوا الأشجار .. عاثوا في حدائقنا والقوا بالزهور أرضا.. وبعد أن حطموا كل شيء .. كل شيء .. ولوا الأدبار عائدين الى ديارهم تاركين وراءهم أرضا يبابا .. بكيت وأنا أشهد هذا الدمار الفاجع وموت الأزهار وقد التوت أعناقها وتمرغت تيجانها بالتراب. سألت صاحب المشتل .. من فعل هذا ؟ قال : العاصفة جاءت من الجنوب.. حاملة معها رمل الصحراء والقيظ والخراب وأماتت كل ما استنبته يداي وأيدي آبائي وأجدادي. عدت الى البيت مهمومة .. وهذه أيضا شهادة أخرى على أنه كان معي.. فأنا لا أستطيع العودة الى البيت دون أن يكون معي .. ليتني استمعت لنصيحة أختي، كنت لو فعلت ذلك، لوفرت على قلبي هذا الهم العظيم.

سألت نفسي من جديد وكأني لم أكن لأصدق نفسي: أما كان

★ قاصة من العراق.



معي فأين اختفى؟ أيكون مختبئا في مكان ما في حديقة الدار .. تحت شجرة الزيتون.. تحت عريشة النسرين؟ فتشت هناك لكني لم أجده..

وجلست أفكر من جديد فيما مضى من زماني.. أمس كان معي وأمس أمس.. وقبل ذلك كان معي.. بل منذ سنوات طوال وهو رفيق دربي.. أيهون عليك أن تتخلى عني.. هكذا فجأة فلا أعرف لك مكانا يمكن أن تكون فيه..

عند شاطيء النهر جلسنا تحت شجرة سدر عظيمة ألقت بأفيائها على الأرض.. كان الحر شديدا وأوراق الشجر اليابسة تتساقط كما في الخريف.. قلت إنك ستسافر الى أرض بعيدة.. ستبحث عن نفسك هناك .. بدعوتني لارافقك .. قلت لان أنا ولدت هنا ..وعشت هنا .. وهنا سأموت .. قلت اذن .. سأسافر وحيدا بلا أهل ولا أصدقاء.. ودعتني وغبت وسط الريح والغبار.. ومنذئذ لم أسمع عنك خبرا .. ولا أعلم حتى أني حططت الرحال .. سئمت الحر .. وتساقط الأوراق اليابسة .. قلت سأعود الى البيت وعدت .. وكنت أنت معي .. فأين بالله غبت .. سألت ضاربة الودع قالت : إن أرض الله واسعة.. قدره أن يرحل من أرض لأرض قبل أن تغيب شمس نهاره.. خذي هذه الأوراق الثلاث .. عند غروب الشمس أحرقي ورقة واحدة في اليوم الأول.. وأحرقي الثانية عند صفار الشمس في اليوم الثاني .. وكذا افعلي في اليوم الثالث على أن توقدي شمعة بيضاء عند المغيب .. وهو لابد آت عن قريب إن شاء الله .. ففعلت .. لكن الغائب ظل غائبا ..

لكني لن أيأس .. سأبحث عنه من جديد في كل زوايا البيت.. في كل الغرف والشرفات.. وفي السرداب العتيق كل أشيائي التي أحببتها في الزمن القديم والتي ما أزال أحبها في زمني هذا، كانت هناك .. كرتي المطاطية الصفراء التي كنت ألعب بها وأنا طفلة .. لعبي الصغيرة ..كتب الحكايات والأسفار .. شرائط شعري .. الساعة الجدارية العتيقة التي ورثتها عن أبي ماتزال معلقة على الجدار حتى وان توقف عقرباها عن الدوران... كل هذه وأشياء أخرى صغيرة كانت هناك إلاك.. الابريق النحاسي بنقوشه السومرية .. دلة القهوة الفضية القديمة بأرجلها الثلاث .. كلها كانت هناك حتى صدى حكايات جدتي عن الانس والجن والغيلان والسعالي كان مايزال هناك يحمل لي من الزمان البعيد حبا وشوقا وحنينا وبقايا رائحة بخور ندية .. يا الله .. ما أحلاها تلك الأيام .. يالله .. كل شيء كان هناك إلا مفتاح عربتي الذي ضاع..

قصـــتان

مياسة الورس*



تصوير: كلود السيرارد

1

«لم تهب الخماسين بعد لأحقق نذرا قديما»

كنت أجالس حبيبي في حديقة عامة حين مر بنا مسنّ وأخذ يمسد على شعورنا .. ثم أوه .. لقد أخطأت معتقدا بأننا أحد أبنائه المفقودين..

تهرب فتاة صغيرة خجلا من منظرنا عاريين، تتساقط المواعين من على رأسها شيئا فشيئا ، بينما كنا نغتسل من فلج قريتنا القديمة غير مبالين بثلة مراهقين أمامنا يفرشون ألسنتهم يلهطون التراب.

لن تنخفض حدة الازدحام في هذه الظهيرة ، فالجوع قد شمر عن ساعديه فاغرا فاه، لن يوقف صراخ العاملة الأسيوية في المحل سوى ركلة من سيدها.. من حذاء سيدها لتتوالى بعد ذلك قهقهات الزبائن.

تتبعنا الضحكات ذاتها ونحن نسير هادئين أمام بيت يتعالى منه صراخ وعويل.. إنه مأوى المجذومين والمصابين بالسعار، نسرع الخطو .. نجري ، نسابق الريح حين كانت القهقهات تقضم أظافرها بخيبة وخجل مصطنعين.

تظن أمي أنني في بيت جدتي وتظن جدتي أنني عند أمي..

«لم تهب الخماسين بعد لأخبرهما بالحقيقة».

2

ربما سأنتحر الآن .. أمي الغائبة ، أبي الحاضر: ربما سأنتحر ربما بأقراص كثيرة، كثيرة، ألقيها في جوفي، لتراقص أمعائي ودمائي رقصة النشوة الأخيرة.

......

أيضا ربما ستقطعني أجزاء صغيرة ربما أتماسك ولا أخرج أنفاسا من أنفاسي .. الآن .. ربما الآن .. الآن.

ودائما في ليلة صيف.. لأن هذه السنة حارة محرقة، ومع ارتفاع درجات الحرارة أثناء المساء، تصلني رسائل كثيرة لا تحوي سحبا ولا أنهارا.

غرف البيت كثيرة أيضا ، في الصباح وفي عمق الليل.. ودائما الخنادق والملاجيء تنتشر هنا وهناك لكني اليوم والبارحة لم أجد مخبأ . لم أجد ساحة لم أجد ثغرا.

اليوم والبارحة كانت ملابسي مجتمعة تبكي حين سمعتني وأنا أعزم على الرحيل.. حتى لم أجد بيجامة واحدة للرحيل جميعها كانت مبللة .. وسريري.

......

أمي التي قالت أن الخياطة تنسيها أحزانها ، وأن الخيوط الجديدة تنسج نفسها ببراعة، وكل ما هو قديم يتهاوى تحت الابرة، أمي قالت أن أصبعها متشقق من أثر الوخز الدائم.. ذلك ما قالته أمي .. لكنني كنت ضائعة.. فأمي لم تكن توجه كلامها لي.. بل لأختي الكبيرة.. أختي التي تخفي من الأسرار الجميلة في جعبتي ما يمكنه أن يجعل أمي تنسى اتجاهات الخيوط الجديدة والقديمة والابر والأطفال.. لكنني أصمت .. ودائما صامتة.

قلت لأختي - حين لم أقل لها بأنني لم أفش سرا واحدا لها ، لكنها كانت تقهقه .. وفي شغل شاغل بعد أن ركنت كل ما تملكه وأعطتني إياه دون مقابل .. هي لم تقل ذلك لكن أسرارها أخبرتني.

......

كل أخواتي انجبن أبناء كثراً، وحين أردت أنا أن أشتري فستانا قطنيا أصفر من محل كبير لابنتي الصغيرة التي ستأتي يوما ما.. كانت تنبت هناك نظرات كثيرة حولي.. نظرات غضب جم واستياء حاد... وفجأة قاسية.. أخذت أختي الفستان مني ورمته ارضا.. وقالت علي أن أتحلى بالأدب في المرات القادمة.. هكذا قالت أختي وكل أخواتي ، لكن أمي لم تقل شيئا .. وأنا بكيت.

* قاصة من سلطنة عمان.

الحوار الليلي الأحادي متعدد النغمات

منى برنس*

«اذا صوت التليفزيون ده على تاني أنا هقفله خالص» قالت الزوجة هذا الكلام وهي تخفض صوت التليفزيون، ودخلت غرفتها ثانية بعد أن أغلقت الباب خلفها بعنف. ألقى الزوج بجسده على الكنبة الصحارة القديمة ومسح بيده عليها. تذكر فجأة إنها من الأشياء القليلة التي استطاع الابقاء عليها بعد مشاجرات كثيرة حول التخلص منها باعطائها لبائع الروبابيكيا، وشراء أخرى مذهبة الأطراف ومحشوة بالاسفنج. ربت عليها ثانية، ميراثه عن والدته.

أجهد الرجل نفسه في الانصات الى صوت التليفزيون الذي سرعان ما خفت تماما لعيب في مفتاح الصوت. أتى بحركة تنم عن رغبته في النهوض ثم بحركة أخرى ثبتته في مكانه. طالع التليفزيون بوجه خال من أي تعبير ومكث يتابع صورا متتالية وشفاة متحركة. غضب، حيرة، صراخ، حب.. يحاول قراءة حركة الشفاة وهو يتثاءب.

مضت فترة من الوقت خرجت بعدها الزوجة منزعجة. نظرت الى زوجها بحنق. أغلقت التليفزيون بعنف ثم هزت زوجها بقوة . . انتفض الرجل وهو يبسمل .

«صوتك .. صوتك عالي أوي.. مش عارفة أنام منه.. وده مش مكان النوم». فرك الرجل عينيه ونظر حوله. لملم جلبابه ونهض متثاقلا ومشى الى غرفته بخطى وئيدة وهو مستند على حافة منضدة السفرة التي تشغل ثلاثة أرباع مساحة الصالة. أزاح الغطاء عن السرير وجلس عليه مطاطيء الرأس. نظر الى قدميه لبرهة ثم استلقى على الفراش وأحكم الغطاء حوله ولم تمر دقائق الا وكان الرجل يغط في نوم عميق.

في الآونة الأخيرة صار صوت شخير الزوج يعلو وينخفض ويتنوع وفقا لما يمر به خلال اليوم، يعلو الشخير فجأة بنبرة غضب تملأ المكان أو يرتفع بنبرة ضحك واضحة أو ينخفض بأسى.

منذ أن أمره الطبيب بألا يغير أيا من عاداته ، خاصة الصباحية صار يحرص كل الحرص على القيام بها على أتم وجه. حذره الطبيب من التهاون.. قد يصيبه ذلك بالاكتئاب. لذلك داوم على الاستيقاظ في السادسة صباحا . وخوفا من أن تضعف نفسه فلا يقوم مبكرا صار يضبط المنبه على الساعة السادسة الا خمس دقائق ويتركه بالصالة حتى اذا انطلق الجرس يضطر أن ينهض من فراشه ويخرج من غرفته لايقافه قبل أن تقوم الزوجة وتهدده بالقاء المنبه من الشرفة. يوقظ ابنته كي تستعد للخروج الى عملها ويذهب الى المطبخ كي يعد افطاره الذي اعتاده منذ ما يزيد على الأربعين عاما : كوب اللبن الدافىء ، طبق السلاطة الخضراء ، الجبن الأبيض، بيضة مسلوقة ، وكوب من الشاي الساخن أضيف إليه مؤخرا عسل نحل للتحلية والشفاء من الروماتيزم والضغط وخلافه.. تستيقظ الزوجة على صوت حركة الأطباق على المنضدة والملعقة التي تقلب في كوب الشاي. تنهض عابسة متذمرة وتأمر الزوج بالخروج من المطبخ كي تعد فطورها.

– بسرعة ، ورايا شغل. أنا مش زيك لا شغلة ولا مشغلة.

ترك الرجل المطبخ لزوجته وأخذ كوب الشاي معه الى الشرفة حيث جلس يتناوله على مهل. بين كل رشفة وأخرى ، تصدر حركة من يده ورمشة من عينيه تدلان على أن ثمة أمرا ما يدور بداخله أو حديثا ما يوشك على البدء.

تدخل الابنة الشرفة تودعه ، تسأله ان كان يحتاج شيئا فيطلب منها أن تأخذ بالها من نفسها.

حسب تعليمات الطبيب، يذهب الرجل الى النادي ، يلف التراك أربع لفات ثم يدخل غرفة الساونا.. بعدها يخرج منتعشا مبتسما ومقبلا على الحياة .. يتجه الى المبنى الاجتماعي بالنادي حيث يقابل أصدقاءه وزملاء العمل القدامى . يشربون الشاي بصوت مرتفع، يدخن بعضهم التبغ ويحرك البعض الآخر الهواء الملوث بعيدا .. يتذكرون أيام العمل. أيام كانت الأمور بأيديهم، وجرس التليفون الذي

★ قاصة من مصر.

لم يكن يكف عن الرنين.. يسكنون فجاءة وتلتوي الأعناق وتشرئب خلف فتاة جميلة مرت أمام طاولتهم وهي ترمقهم بنظرة عابرة.. يتنهد البعض بحسرة ويتحاشى البعض الآخر النظر في عيون الآخرين. يتكلمون دائما بصيغة الماضي.. يتحاشون ذكر الحاضر ويتجنبون تماما الكلام عن المستقبل.

يستأذن من رفاقه.. لديه موعد هام.. هكذا يخبرهم .. يخرج من النادي بسرعة ، ويركب سيارته الفيات البيضاء ، يخرج الورقة الصغيرة من جيب بنطاله . يقرأ الورقة جيدا ويفكر ما الذي سيشتريه أولا اللحوم أم الخضر والفاكهة.

يعود الى البيت بعد أن يكون البحث عن «طلبات اليوم» قد أنهكه . رغم التعب كان مبتسما لأن جميع الطلبات قد قضيت.. لن يكون هناك فرصة للشجار.


تشكيل للفنان ـ حسين جمعان ـ السودان.

يدخل غرفته يستريح قليلا الى أن تعود زوجته من عملها وتحضر طعام الغداء، تبرمت الزوجة حين عادت ووجدت زوجها نائما بينما هي تكد وتتعب في الشغل وفي البيت أيضا ثارت عليه وقررت أنها لن تطبخ بينما هو يقضي الوقت في التنزه والنوم. مسك الرجل لسانه الذي كاد يفلت منه لينطق بالجملة التي طالما تحاشاها «حد قال لك تشتغلي.. ما تقعدي في البيت» وتذكر بداية حياتهما معا عندما اشتكت زوجته يوما من أعباء العمل فرد عليها بهذه العبارة .. اتهمته بالرجعية والتخلف وأسمعته محاضرة طويلة عن ضرورة عمل المرأة وعن تأمين مستقبلها وعن غدر الرجال وعن وعن.

دخلت غرفتها وأغلقت الباب خلفها. فتحت التليفزيون وجلست تتابع أحداث مسلسل عربي قديم.

أخذ الرجل التليفون الى غرفته. فتح فهرس التليفونات وبدأ في محادثة زملاء العمل الذين لم يبلغوا سن التقاعد بعد.. يطمئن على أحوال العمل والإدارة الجديدة، يسمع كلمات الاطراء على الإدارة السابقة ويقدم نصائحه وبعض تحذيراته لساعات وساعات يظل التليفون مشغولا. أطلقت عليه زوجته نكتة حين اشتكى لها أقرباؤها من انشغال الخط معظم الوقت.. أصله بيدير الشغل من منازلهم.

بعد أن انتهى من مكالمات اليوم، خرج الى الصالة ليشاهد التليفزيون.. استكان الى الكنبة القديمة وأراح جسده عليها. كان هناك فيلم لعبدالوهاب. بدأ يدندن مع اغانيه ويهز رأسه طربا . خرجت الزوجة . رفع رأسه صوبها . اخفضت صوت التليفزيون وهي تهدد بإغلاقه نهائيا اذا ارتفع الصوت مرة ثانية. لم يعبأ كثيرا فقد اعتاد الفرجة على الصور المتحركة وقراءة حركة الشفاة.

عندما عادت الابنة من عملها مساء وجدته نائما على الكنبة وصوت غطيطه يملأ المكان بينما يبث التليفزيون صوره الصامتة. أيقظته برفق وطلبت منه أن يدخل غرفته وينام على سريره . أومأ برأسه وكور جسده على الكنبة. شعرت أنها تريد أن تقبل يده وشعره الأبيض . لم تفعل. ألقت عليه تحية المساء وهي في طريقها الى غرفتها. أسدلت الستارة وأغلقت الباب خلفها واستلقت على الجانب المواجه للحائط . عندما تقلبت الى الجانب الآخر ، فتحت عينيها. كانت الصالة لا تزال مضاءة.. أغمضت عينيها وراحت تنصت لحوار الشخير الليلي، الأحادي ، متعدد النغمات.

عـــواء الســـهوب

عواض شاهر العصيمي*

١ – استيقظت من النوم

أنيابها تصطخب في عيني... الصحراء المضرجة بالفتك وشواهد القبور تطوقني وتصبغ جسدي بدماء كثيرة مهدورة في صحائف البراري فاضطرب . تحوم حولي غير عابئة بصراخي وسياج الأغصان الذي ارتجلته بيني وبينها كيما أكمل سد الثغرات في أطراف التجويف الصخري ومن ثم أحكم سد المدخل بالغصن الكبير .. لمست النار فتأججت .. وما إن رأت النار طويلة هادرة حتى تراجعت الكثبان الى الوراء وانبطح السهب الكبير الذي أمامي مباشرة على بطنه..

٢ – قعدت ليس بي رغبة في مزيد من النوم رغم أن الوقت مازال باردا والصباح لينا كوسادتي:

تحسست فؤادي وحضنته بيدي المليئتين بالشوك ضممت إلي كتفي وشددت ظهري الى الصخر الآمن، هاهي كذئب رملي غليظ الرقبة تضغط علي في بطن التجويف. عيونها الثملة بدم الفرائس ترتفع فوق سياج الأغصان وتحدق في باشتهاء فاضطرب.. تحدق في كتلة اللحم الدافئة الماثلة على الساعدين في التجويف. كتلة اللحم المضمومة بقوة الى فؤادها الوجل الهارب الى أقصى قبو في الشرايين.

ماتت النار .. تسللت الريح متلفعة بنزق الرمل الى داخل السياج.. دارت حول الرماد، ولما لم تجد وهجا في طياته ذرته في فضاء محدب تحت نتوءات السماء المضيئة.. وشيئا فشيئا رأيت الصحراء تهبط في القبور وتمحو شواهد الموتى.. ثم راحت ترقص رقصة الحرب وتدور حول قصيدة حماسية قديمة.. ثم رأيتها تناوشني .. تعوي من حولي فتفوح من جسدي رائحة الأنياب والمخالب.. تزهر في أنفي جلتي.. ومن شدة الانهاك سال مني عرق الطرائد الموشكة على السقوط.. وفي التجويف المندي بأنفاسي رحت أدفع بجسدي خلية خلية في أقبية الشرايين .. تذكرت أرنبا بريا كنت لاحقته من أول بزوغ الشمس حتى الضحى في نفس المكان.. وفي نفس التجويف كان يلهث من الاعياء ناشرا أذنيه لصق ظهره وأنفه في التراب حين أقتحمت عليه جحره.

٣ – فتحت النافذة على رئتي:

لا تستسلمي .. الماء الذي في بطون الطلسح يرويك وتخرجين من الجذوع نقية بحوزتك الاسرار في البطحاء المستلقية على ظهرها غب السيل جربي أن تثني ركبتيك ، وتجندي أصابع يديك لحفرة صغيرة في الرمل ، ربما الى مسافة شبر او شبرين جربي أن تغمري أصابعك في الماء الطالع الى منتصف الحفرة .. بهجة مستديرة لامعة في رمل غيور سراج الغضب والانهيار وأنت طيعة الى أقصى درجة، وناعمة وتستعدين لتمزيق الماء بقبلة على جرعات .. عطشانة ومتدفقة والرمل مأخوذ بجرأتك فيندفع بشكل دائري عنيف الى الاسفل نحو هذا الطالع المرتبك الماء.

٤ – ما إن شعرت بمذاق الهواء الذي سحبته الى رئتي يتغير وتلذعني حرارته حتى أخرجته كله في زفرة واحدة خارج صدري.. تحركت شعيرات الدم في التضاعيف والتفرعات وانتصب على قدميه نهار جديد في الأعماق:

يأتيني الهرير مكتظا بانهرامات كثبانية راقصة تزحف نحوي تعج بالحرمل وزهور الشري.. خطر في بالي جسد الأرنب يختلج تحت المطواة .. لم تقاوم .. مدت رقبتها ناحية النصل وتحرك فرو الذنب مرتين لا أكثر.. عندما نز الدم تراخت العينان بهدوء كما لو أنهما تسدلان حجاب النوم على بقية الحواس.. هنا، تحت ركبتي ذبحتها ومسحت المطواة على فروها المتقشف قبل أن أسحبها الى الخارج زحفا على بطني حيث الصحراء قاعدة عند قدمي في الضحى تنتحب.. هنا على هذا النتوء سال الدم الوحشي ربقا مفزعا من الرعب والخفقان.. لكن العرق اذ يسيل مني بغزارة يترك خلفه دوائر صغيرة متنامية من الوهج على الجلد أراها منعكسة على نتوءات التجويف المسحوبة حولي كالمدى .. الصخرة المنداة بفزعي تغص بي .. في هذا التجويف كان الطين ، وكان ملح الأحقاب ، وكانت العوائق الطبيعية تتجمع في دورتها الأزلية لبعض الوقت لكنها ما تلبث أن تصبح جزءا من المكان.. أشعر بها .. أتشمم روائحها وتلوح لي خيوط متآكلة من وهجها القديم على النتوءات والجدران الداخلية فتنتابني رعشة الفناء .. قد يكون الليل أطول من المعتاد فأتحلل في هذا التجويف قبل الصباح.. لكني متشبث بسراديب الحياة في أعماقي، قابض على روحي، أتماسك في مواجهة الكثبان والسهب

★ قاص من السعودية.



اللوحة للفنان سعيد أبورية ، مصر.

الذي أفعـي قبالتي يـردد عواء البيد .: مـاتت النار واستحـالت رمادا في الليل .. كل ما أحتاجه لرئتي من الهواء، وكل ما احتاجه لجسدي من الوهج ، هو كل ما احتاجه لقدمي عبور آمن وخطى عميقة متدفقة لا يدفن بعضها بعضـا .. من الفجوة التي تركتها لغصـن المدخـل رأيـت أقــرب الكثبـان الى السيـاج يتمـرغ في الأغصان. يهيل عليهـا حبيبات جسده النفاش فـاسمع العيدان الدقيقـة تنكسر وتخرج تأوهـات مثلومـة لا تلبث أن تـذوب في الصفير وعزف الكثبـان المستغرقـة في الرقـص.. كأنني سمعت طبولا تدق .. السهب .. السهب يتمطى بشجيراته المرة ويقبل الى في موكبه الرملي فتنفـرج دائرة الكثبان الى أقصى مدى ولما يهدأ الرقص بعد .. الكثيب الـذي تمرغ على الأغصان انبسط حتى انا لم يبق منـه شكله النفاش، عاد حبـة رمل فوق أخرى الى حـالته الأولى ثم مضـى بتثاقل جهة صـف الكثبان القريب.. مـن فوق السهب رأيت السماء تدلق نجومها في غبار الموكب المتقدم نحوي كنـت جاثيـا على ركبتي منحنيـا لـرؤية المشهـد، أتنفس ببطء وعرقي يتفاقم، غير أني أفيض بالوهج وأنوء بنجومي..

أفترش السهـب مــا وراء السيـاج وراح عبر الفجــوة يتـأملني .. انقطـع خيـط الـرقص، وابتلـع الـرمـل طبولـه ومزاميره في حضرة السهب الاشهـب الذي يحدق في مقتبط الشفتين غير قادر على اخفـاء يباس ابدي في وجهـه.. ورأيته كلما يغمـض عينيه ويفتحهما يتريـث قليـلا كيما أفرغ مـن تأمـل حروب جـديدة.. عيناه تتسـابقان الى تفتيتـي. . حبة رمـل واحـدة تسقـط مني يتبعهـا جسـدي.. أشـار إلي أن : تحات .. ومـن داخـل التجويـف ارتعشــت .. ارتعشـت لأن ريحا خفية احتكت بي كأنها تمتحن صلابتي انتفضت .. لم أترك في بـدني عضلة من دوني ولا خلية .. حضنـت المسام وارهفت الحواس واصطفيت الحركة كيـلا أتحجر .. كنت أعرف أن الـريح لا تأكل مـن الصخور الا الطبقة الـرخوة.. الصخور الساكنة المنكشفة للحث الريحي .. لكني بالحركة كأن أهز جسمي ، وأحـرك الحراني ، أو أتنفس بوتيرة أعمق وأفكر في راسي وكيـف أني لولاه لسال في بدني لعـاب الدود ولحسبتـه أحد فتـافذ الأرض.. أفكـر في أشياء حلـوة .. آه ، «تهام» تنبجس من الرمل صافية وتدس خاتمها العشبي في بشاشــة صدري ثم تجذبني إليهـا بيدين يسورهما خـرير الماء. وعندما أتهيـأ لاستقبال شيء ما تبعدني برفـق الرمل.. تقول والماء يتدفق من يديها الى أعماق .. الرمل يتفشى فيك.. في ثيابك رائحـة كثيب وغد.. لكن قلبك مـازال يحفر الآبار .. بالحركة أحطم أسنان الريح وأتاخم الشمس.. رأيت السهب يأخذ حفنة رمـل من قدمه ويذرها في الريـح فتعود ثانية الى قدمه..ومرة أخرى أشـار إلي أن تحات .. ثم أشار الى صفي الكثبان المتهدلين على جانبيـه .. ودون أن أرى شيئا سمعتها تتصارخ وتلوك كلمات تشبه العواء... وفي لحظات ودون أن أسمـع شيئا رأيتهـا تحطـم السيـاج متدافعـة الى فجـوة في تجويف صخري فارغ فارغ تماما ومعتم.

٥ – الشمـس تقتلع مليمترا بعـد مليمتر هدأت الأشيـاء من حولي.. نفضت رأسها السدرة ودفنت وجهها في عصافير شتـى.. بدأ الطـوب أولا يتلفت حـولـه ويتفرس بعضـه في بعض وبعـد أن اطمأن طفق يزاول مهنتـه اليومية العـزلة.. بيد أن الشـوارع وكما لو أنها تتطهر مـن قذارة نوم طـويل مدت أعنـاقها الى الضـوء وكرعـت فيه حتـى تضلعت منـه وفـاضــت بـالمارة. بيـد أن المارة ، هــؤلاء المارة مــلأوني بالضجر .. الكل دون أن يراني يشير إلي أن : تحات .

رثاء الى صديقة

تركية البوسعيدي *



فجيعة تتلو فجيعة/ وأنا ها هنا واقفة صامتة/ لا يبدو لي شيء تغير/ أنظر من وراء هذا الفضاء الواسع/ الكئيب الكئيب جدا/ الى وجه أمي/ كشمس نهار من بين يدي/ يختفي.../ وأنا مازلت أترقب/ لشيء جديد يأخذني لمكان/ بعيد يبعد الأحزان والخوف/ من حاضري/ لكني مازلت أتذكر/ فقدان أبي/ وأنا هناك بعيدة/ في سفر وترحال الى قاهرة المعز/ قاهرة الرجال/ [illegible]/ على نجم يسطع في أرجاء/ الكون/ ثم يختفي/ لست أدري ـ لست أدري/ عذابات تتلو عذابات/ وأنا تائهة في أمري/ على رحيل/ رفيقة دربي../ العامرية لوحدها ننتظر/ مجيئها بغتة لعلها/ تأتي../ أنيسة من بيننا رحلت/ تاركة الأهل والخلان/ تاركة الصغيرة/ من بعدها تنتحب/ بالأمس لم أنس الفجيعة الكبرى/ وهي تخترق قلبي/ وتحبس دمعي/ مجزرة موتك التي ألفها القدر/ ذكرتني بمجزرة وحشية/ وطفلتك أخذتني الى أطفال قتلوا/ فأي ذنب.. اقترفوا؟!/ يأتي لنا التاريخ/ بأحداث خرافية ورواة عراة أدمنوا اصطياد لغة وحشية/ كذبوا فصدقنا.. كذبتهم/ وحكوا / فرددنا حكوتهم/ لم نعلم أنهم يصوغون ويحيكون تاريخا/ كما يحيكون ملابسنا التنكرية/ ولم أنس بالأمس المشاهد/ المأساوية .. قتل وتشريد/ ودمار في ربوع الوطن العربي/ أنيسه لم أنسك أبدا.

★ شاعرة من سلطنة عمان.



الفراشات العمانية

نوربن لارسن ★

حـــول الفراشـــات

تنتمي الفـراشة الى رتبة مـن الحشرات تسمى حـرشفية الأجنحة وتشتمـل هذه الرتبـة على العث، فـراش الليل، وتشكل مع رتبتـي غشائية الأجنحة (الـزنابير) وغمدية الاجنحة (الخنـافس) احد اكبر الرتـب الحشرية الثلاث ولكل رتبة من هـذه الرتب الثلاث ما يربـو على ١٠٠٠٠٠ نوع غير ان عدد انواع الفراشات قـد لا يزيد على ١٥٠٠٠ نوع وتشكل انـواع العث بقية انواع الرتبة. للفـراشات والعث صفة مشتركة وهي ان جميعهـا لها أربعة اجنحة وظيفية مغطاة بحراشيف رفيعة دقيقة وملتحقة بغشاء الأجنحة الشفاف التحاق القرميد بسقف البيت أما الاسم العلمي للرتبة Lepidroptera فمشتق من كلمتين اغريقيتين تعنيان الحرشوف والأجنحة.

ولا نواجه عـادة مشكلة في التمييز بين هذه الرتبـة والمجموعات الحشرية الأخـرى غير أن التمييز بين الفراشـات والعث اقل سهـولة ،ومع ذلك فأنواع الرتبة التي تطير في ساعات النهار وتطوى اجنحتها على ظهرها عنـد الحلـول والاستراحـة ولها قرن استشعـار يشبـه الهراوة، فمن المرجح أنها من أنـواع الفراشات، يجري تصنيف جميع الحيـوانات والنباتات تصنيفـا علميا أسسه العالم السويدي المشهـور كارل فون ليني في القرن الثامن عشر بعد الميلاد. وتقسم الفراشات الى فصائل كالفصيلة الخطـافية الذيل (Papilionidae) وفصيلة الحورائيات (Nymphalidae) ولكل نوع من أنواع الفصيلة الواحدة خصائص لا توجد لدى أنواع الفصائل الاخرى.

انتشار الفراشات في عمان

يتواجد في سلطنة عمان مـا يربو بقليل على ٧٠ نوعا من الفراشات واذا كان ذلك العدد يزيد على عدد الأنواع الموجودة في بريطانيا مثلا، إلا أنه قليل بالنسبة الى عدد الأنواع المعـروفة في العالم كله والـذي يربو على ١٥٠٠٠ نوع ويبلغ عدد الأنواع الموجودة في بعض اقطار العالم والتي ليست أكبر مسـاحة مـن عمان ما ينيـف على ١٠٠٠ نوع فيجدر بنا بحث أسبـاب وجود عدد قليل نسبيا منها في السلطنة، ولذلـك سببان رئيسيان . أولهما يتعلق بمساحة المنطقـة التي تعيش أنواع الفـراشات فيها، وثانيهما يخص البيئة وتأثيرها على بقاء هذه الانواع في العالم المعاصر.

أما السبـب الأول فتقع السلطنـة في مفرق أو ملتقى ثـلاث مناطق جغرافية مميـزة فيما يخص الحيوانات وهي المنطقـة الافريقيـة الاستوائيـة والمنطقة الآسيـوية الاستـوائية ومنطقة الاقاليم المعتدلة المناخ الممتدة من أوروبا الى الشرق الأوسط.

تعد فراشة الحمضيات papilio demoleus نوعا مثاليا للفراشات الأسيوية التي دخلت عمان إلا أن عدد مثل هذه الأنـواع الشرقية قليل فليست ذات أهمية كبيرة في عمان.

ويعـد النوع المسمـى بفراشـة الحمضيـات الافريقيـة (papilio demodocus) القريـب منه نـوعا مثاليـا ايضا للفـراشات الافـريقية الاستـوائية التي دخلت سلطنـة عمان ولم تتعد المنطقـة الجنوبيـة للسلطنة.

أمـا نوع الفـراشـة البيضـاء ذات البقع الصفـراء (Colotis hailmede) فلـه موطـن مشابـه لذلك الا أنه لم يدخل الهند، ولبعض الانواع مـواطن لا تعتبر مترامية الاطـراف منهـا الفراشـة الكبيرة ذات الحاشيـة الصفـراء (Charaxes hansali) والفـراشـة المنقطـة العـربيـة (Splalia mangana) اللـذان لا يتواجدان الا في المناطـق القاحلة جـدا مـن افـريقيـا الشرقيـة والجزيرة العربيـة . وعثرنا أيضا على عدة أنواع لا نشك

★ باحث من بريطانيا.

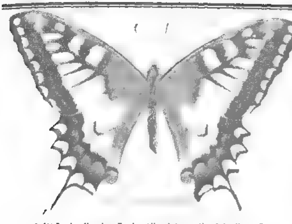
في أنها من أصل افريقي استوائي الا أنها لا تتواجد حاليا إلا في الجزيرة العربية لكننا لم نعثر عليها حتى الآن في عُمان. أما الفراشات الصحراوية فيعثر عليها عموما في أطراف الصحاري الافريقية وفي جبالها الشامخة وبعض أقطار الشرق الأوسط والجزيرة العربية وشمال غرب الهند وأفغانستان وتركستان.

وتعود أصول هذه الفراشات الى كلا المجموعتين الافريقية الاستوائية والأوروبية المعتدلة الا أنها أصبحت تستوطن البوادي والصحاري فلا يعد غيرها من الأنواع مستقرا في هذه المناطق الصحراوية باستثناء بعض الأنواع التي تزور هذه المناطق عند بعض فصول العام بصورة مؤقتة. وفي عمان أيضا أنواع دخلت السلطنة من الاقاليم الأوروبية المعتدلة المناخ. وتوصلت عدة أنواع من هذه المجموعة الى افريقيا الشرقية بواسطة جبال اليمن العالية وذلك قبل زمان بعيد والمرجح أنه خلال عصر الجليد ومن المحتمل أن أكثر هذه الأنواع قد انقرضت مع تغير المناخ لكن بعضها لاتزال في قيد الحياة اليوم ومن المتبقية Melitara abyssinica الذي يمتد موطنه من مرتفعات اثيوبيا فاليمن وعسير الى ظفار أما شمال عُمان فوصلت اليها أنواع من المناطق المعتدلة المناخ في عصور أقرب إلينا بكثير ويدل على ذلك وجود Artogeia Krueperi و Hipparchia parisatis في جبال عُمان الشمالية ووجود Pseudophilotes riorama في منطقة مسندم.

لا يسكن أي نوع من الفراشات منطقة ما إلا إذا توافرت فيها أحوال خاصة ولذلك لا يسكن أي نوع جميع أنحاء العالم ولذلك أيضا يقتصر موطن بعض الأنواع على مناطق تعتبر ضيقة جدا. أما الأحوال اللازم توافرها فمنها وجود نباتات مناسبة تقتات بها اليرقانة، وكون الأحوال الجوية مناسبة لبقاء الفراشة بصورة دائمة إلا أن بعض الأنواع تتغلب على بعض مشاكلها الغذائية والمناخية بواسطة الهجرة من منطقة الى أخرى مع توالي فصول العام. لكننا نرى أن المناخ والنباتات أمران متعلقان بعضهما ببعض فلا يناسب كل مناخ كل نبات، إلا أن انتشار أكثر النباتات يزيد اتساعه على انتشار الفراشات المقتاتة بها، وتعد أكثر أنواع اليرقانة شديدة الحساسية فيما يخص الغذاء فلا تستطيع أن تأكل إلا نوعا واحدا أو أنواعا قليلة جدا من النباتات وتختلف أنواع هذه النباتات مع أنواع الفراشات فتقتات جميع الأنواع العمانية التابعة لفصيلة سمراوات الحقول Satyridae بالأعشاب بينما تأكل معظم الانواع التابعة لفصيلة الكرنبيات Pieridae من أنواع نباتات الفصيلة الكبرية Capparidaceae والفصيلة الصليبية Cruciferae وأكثر أنواع الفراشات التابعة لفصيلة رهيفات الجناح Lycaenidae تقتات بنباتات الفصيلة القرنية الا أن نوع فراشة التين الزرقاء Myrina silenus لم يعثر عليه الا على شجرة التين.

دورة حياة الفراشة

بعد اتمام عملية التناسل تقضي الفراشة الأنثى ما يبقى من حياتها في وضع البيض ويتراوح عددها بين ١٠٠ و ٣٠٠ في مدة تقرب من شهر واحد. وتضع بعض الأنواع بيضها مجموعات. إلا أن أكثرها تضع بيضها بيضة بيضة وقد لا تضع أكثر من بيضة واحدة في كل

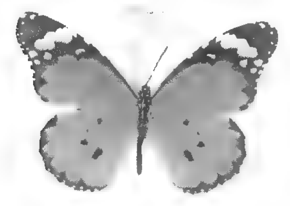


نباتة من النباتات التي تقتات الفراشة بها. والفراشة الأنثى حريصة جدا على الا تضع بيضها إلا على النبات المناسب وبعد التأكد من أنه ذو أوراق جديدة مناسبة.

يمكن رؤية فراشة الحمضيات Papilio demoleus وهي تلتمس أوراق شجر البرتقال والليمون بدقة وتضع في كل مرة بيضة على الأوراق الطرية ذات العصير. وان وضع هذا النوع بيضة واحدة في كل مكان إلا أننا قد نعثر على عدد من البيض على ورقة خضراء واحدة وذلك لأن أكثر من فراشة اختارت هذه الورقة ورأتها مناسبة لوضع البيض.

وتختلف يرقانة الفراشات شكلا ولونا أكثر عن البيض بحيث لا يمكن بسهولة التمييز بشكل عام بين الاختلافات فمثلا لا توجد طريقة يمكن بها التمييز بين يرقانة الفراشة عن يرقانة العث بالتأكيد سوى أن اليرقانة التي يغطي جسمها فرو ولها شعر يمكن فصله هي يرقانة العث لا يرقانة الفراش.

ويؤثر هطول الأمطار على انتشار الفراشات أيضا فتتناسل بعض الأنواع ألاستوائية طوال العام فمنها التي تقتات بالعشب والتي لاتطيق أوقات القحط في شمال عُمان فمن غير صدفة ان أكثر الأنواع التي يعود أصلها الى افريقيا الاستوائية والتي عثر عليها في عُمان تعد من تلك الأنواع المكيفة لأشجار المناطق الزراعية أمثال Chilades parrhasius و Hypolimnas missipus وليس بصدفة كذلك أن الأنواع التي تعود الى أصل شمالي معتدل أمثال Artogeia krueperi و Pseudophilotes vicrama لا تتواجد إلا في مرتفعات جبال مسندم وشمال عُمان. مع ذلك فنوع ثان من أصل شمالي قد عود نفسه على





السكن في المزارع وهو Popilio machaon وذلك لأن الواحات العمانية تحتوي على نباتات يقدر هذا النوع على الاقتيات بها. ويبدو أن Ypthima bolanica لا يتواجد الا في الأودية الصخرية بين المرتفعات المتوسطة على سفوح الجبل الأخضر الشرقية وعلى الجبل الأسود وهي من الأماكن التي لا تستلفت نظرنا ولا اهتمامنا استلفاتا خاصا. والجدير بالذكر أن مناخ جبال ظفار أشد رطوبة من غيرها من أنحاء السلطنة وذلك لتأثير غيوم موسم الخريف في الجنوب ولا شك في أن كثيرا من الأنواع العائد أصلها الى المناطق الافريقية الاستوائية والمقتصر موطنها حاليا على ظفار لولا جفاف جو شمال عُمان لانتشرت في جميع الأنحاء العمانية. هذا ونسبة كبيرة من الفراشات في عُمان تعد من الأنواع المهاجرة إلا أنها لا تقوم مثل الطيور برحلات موسمية منتظمة وذات اتجاه معروف بل يبدو أن جميع المناطق المناسبة للتناسل غير أننا قد نشاهد في هذه الهجرات في بعض الأحيان أعدادا هائلة من الفراشات وتجدر بنا الاشارة الى أن هذه النسبة الكبيرة من الأنواع المهاجرة في عُمان قد تعود الى أن الأحوال الجوية في البلاد قاسية.

حياة الفراشة

إن كثيرين من عامة الناس يعتقدون أن الفراشة لا يزيد عمرها على يوم واحد فدخلت هذه العقيدة الخاطئة حتى أغانينا الشعبية ولا شك أن بعض الفراشات تقتلها الحيوانات المفترسة قبل أن يبلغ عمرها يوما واحدا إلا أن الفراشة قد يدوم عمرها شهرا أو أكثر ونادرا ما يكون سبب موتها طول عمرها وذلك لكثرة المفترسات.

وشغل الفراشة الشاغل بعد خروجها من الخادرة هو التناسل فالانتشار، وتحقق الفراشة هاتين الغايتين بواسطة الطيران وكثيرا ما يتعرف جنسا الفراشة بعضهما على بعض بواسطة ألوانهما وقد أشارت التجارب الاختبارية الى أن الذكر قد يفضل نماذج اصطناعية من الأنثى مكبرة وشديدة الألوان على الفراشة الأنثى الحقيقية نفسها. وبعد التعرف البصري كثيرا ما يقوم الجنسان بتصرفات معقدة تستهدف اثبات انتمائهما الى نفس النوع، واذا أخطأ أحدهما في أية مرحلة من مراحل هذه العمليات الخاصة فقد تنقطع العمليات أو يتم استئنافها من أولها. ويدخل الشم أيضا في عمليات التناسل هذه، فلذكر الفراشة قشور تحتوي على أنواع الرائحة وتلعب دورا في كل هذه العمليات فلفراشة الصخور السمراء H. parisatis و A. ubaldus فراشة السمر الزرقاء الصحراوية مثلا بقع مبينة من مثل هذه القشور على اجنحتها الأمامية كما أن لفراشة الشخر (فراشة النمر السادة) Danaus chrysippus شعرا رفيعا داخل الجسم تخرجها عند قيامها بالعمليات التناسلية .. فمن الضروري ألا تبذر القوة التناسلية في محاولات التناسل بين فراشتين لا تنتميان الى نوع واحد أكثر أنواع الفراشات تتناول نوعا من الأغذية في المرحلة بعد خروجها من الخادرة إلا أن ذلك يختلف كماً ونوعاً بين الأنواع المتعددة فأكثرها تفضل الزهور ولاسيما اللنتانة ورقيب الشمس والشوك والسرح لكن بعض الأنواع لا تعجبها الزهور ومنها نوعا (شاراكسس) هذا، وكثير من الأنواع الفراشات تحب الأماكن الرطبة بالقرب من المنابع أو على ضفاف الأنهر (فصيلة الكرنبيات) وبعض فصيلة رهيفات الجناح.

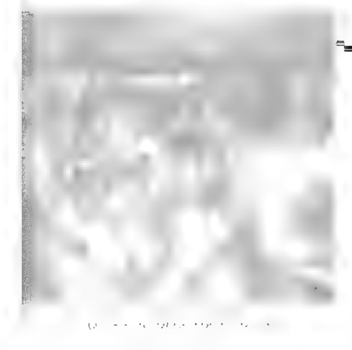
الفراشة البيضاء ذات الخطوط الخضراء

Euchloe belemia

يسهل التمييز بين هذه الفراشة البيضاء الجميلة الصغيرة وبين غيرها من أنواع الفراشات العمانية بواسطة الخطوط الخضراء

اشة الأكليل (الأنثى)





الموجودة على الوجه الأسفل من جناحيها الخلفيين وقد عثر على نوع قريب منها وهو Euchloe falloui في المملكة العربية السعودية الى حد جدة والرياض إلا أنه من غير المنتظر أن يتواصل الى عُمان. أما هذا النوع العماني E. belemia فترى عادة على الوجه الأسفل من جناحيه الأماميين بقعة سوداء يشطرها خط أبيض ما ليس لقريبه المذكور.

فراشة الكبر البيضاء Anaphaeis aurota

يعرف هذا النوع الواسع الانتشار بحدة أطراف جناحيه الأماميين والخطوط السوداء الرفيعة على مجاري عروق الوجه الأسفل من جناحيه الخلفيين وهذه الخطوط السوداء أعرض لدى الانثى منها عند الذكر وأقل دقة كما أن اللون العام للجناح لديه له شيء من الأصفر الشاحب.

الفراشة العربية الذهبية Colotis chrysonome

هذا أول نوع من الأحد عشر نوعا من أعضاء الجنس كولوتيس Colotis المتواجدة في عُمان والتي تعد جزءا لا يتجزأ من فراشات الأقطار الجافة في القارة الافريقية والجزيرة العربية وفي الهند أيضا الى حد ما. أما في السلطنة فيقتصر موطن خمسة من الأحد عشر نوعا على المنطقة الجنوبية فتتواجد الأنواع الستة الأخرى في شمال عمان أيضا وتعد هذه الفراشة من أربعة أنواع وردية اللون العام الا أنها تتميز من الأخرى بما لها من اللون الذهبي وما للوجه الأعلى من الجناحين الأماميين من اللون الأبيض.

الفراشة البيضاء ذات البقع الصفراء

Colotis halimede

إن هذا النوع من أكثر الأنواع العمانية ندرة فيما يخص ألوان أجنحته فلها بقع صفراء بارزة على اللون الأبيض العام ويعرف نوع مشابه له لكنه أصغر منه حجما في منطقة عدن وهو Colotis pleione ولم يعرف هذا النوع في عُمان الى أن عثر المستر (جرانفيل وايت) على ثلاث عينات منه في وادي النار ووادي ريخوت عام ١٩٧٧ وذلك خلال أعمال مسح الحيوانات والنباتات البرية في ظفار ووجدت أيضا أعدادا منه ليست بكبيرة في وادي عدونيب ووادي شعت لكننا لا نتوقع العثور عليه في شمال عمان. أما المناطق التي وجدناه فيها بظفار فمن أكثر المناطق جفافا في الاقليم الساحلي حيث تنبت أنواع البلسان Commiphora وبوسكيا Boscia ومن ذلك نرى أن هذا النوع وان كانت يرقانته تشارك يرقانة الفراشة ذات الطرف القرمزي Colotis danae في تفضيل شجر القضب Cadaba أكلا لها لكنها حساسة أكثر فيما يتعلق بالبيئة.

الفراشة ذات الطرف البرتقالي والبقع السوداء

Colotis daira

إن عدد أنواع الفراشات المنتمية الى جنس كولوتيس Colotis وذات اللون البرتقالي على أطراف أجنحتها هائل حقا في القارة الافريقية لكنه من السهل نسبيا التمييز بين الأنواع الخمسة المتواجدة في عُمان. أما C. liagore تشبه antevippe إلا أنه أصغر منه حجما وليس له ما للنوع الثاني من بقعة سوداء على الجناحين الأماميين.

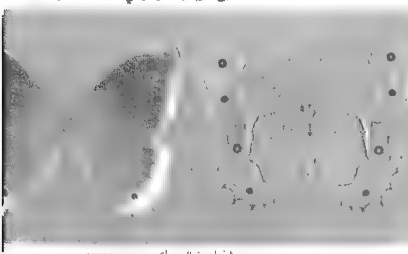
فراشة الصحراء ذات الطرف البرتقالي

Colotis liagore

أما Colotis daira فيتميز عن غيره من الأنواع الأخرى بما له من وسوم سوداء بارزة على كل من أجنحته الأربعة ويعتبر نوعا منتشرا في انحاء القارة الافريقية كما تم العثور عليه أيضا في المناطق الجنوبية الغربية للجزيرة العربية. مع ذلك فلم يعثر عليه في السلطنة قبل اكتشافي له في محافظة ظفار، وذلك في وادي شعت بالقرب من صرفيت في شهر أكتوبر عام ١٩٧٩ ونظن أن النبات الذي يقتات به هذا النوع هو القضب Cadaba .

الفراشة العربية الوردية Colotis fausta

ليس هذا النوع قريبا جدا من نوعي C. phisadia و Colotis



calais وإن كان لونه يشابه لونهما فيتميز هذا النوع بحجمه الأكبر وبما له من اللون الأسود ويعد انتشاره مختلفا عما لغيره من أنواع الفراشات العمانية فموطنه سيلان والهند وايران والجزيرة العربية ولبنان وجنوب تركيا كما تم العثور عليه في القاهرة.

الفراشة ذات الطرف الذهبي والخطوط السوداء

Colotis eris

يتميز هذا النوع من غيره عن أنواع Colotis المتواجدة في الجزيرة العربية بما له من اللون الذهبي البنفسجي لأطراف اجنحته ولكثرة ما للجناحين الأماميين من اللون الأسود فلهذا النوع وهو قاطن الجزيرة العربية من اللون الأسود ما يزيد على ما لديه وهو متواجد في القارة الافريقية ولذلك تم تعيينه نوعا منفصلا وتسميته Contractus أما في السلطنة فلم يعثر عليه إلا في محافظة ظفار

فراشة العشب الصفراء Eurema hecabe

إن هذه الفراشة الصفراء الجميلة لا يشابهها نوع ثان من أنواع الفراشات العمانية الأخرى. ويقتصر موطنه في السلطنة على محافظة ظفار حيث ينتشر على سفوح الجبال ولاسيما الأماكن الرطبة منها فعثر المستر (جرانفيل وايت) على ست عينات سنة ١٩٧٧ خلال أعمال مسح الحيوانات والنباتات البرية وأنا لم أعثر إلا على عشر عينات في أربعة مواقع.

ويقتات هذا النوع عادة على النباتات أعضاء الفصيلة البقلية (القرنية) أمثال السنا (العشرق) والسيسبان Sesbania وهذه الأخيرة هي الشجرة التي يأكل هذا النوع أوراقها في المنطقة الشرقية للمملكة العربية السعودية إلا أنه يأكل أوراق نباتات أخرى أيضا أمثال Hypericum.

فراشة اللؤلؤ الكبيرة Stonehamia varanes

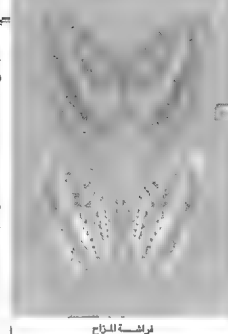
الفراشة الكبيرة ذات الحاشية الصفراء Charaxes hansali

إن هذين النوعين من أكبر أنواع الفراشات العمانية وأجملها لكنهما يقتصر تواجدهما على محافظة ظفار ويعدان من أعضاء مجموعة Charaxinae وهي مجموعة كبيرة من الفراشات الكبيرة الجسم والعائد أصلها الى القارة الافريقية.

فراشة الحسناء السيدة الجميلة Vanessa cardui

إن هذا النوع من أكثر أنواع الفراشات نجاحا في رحلاتها الهجرية وبالتالي يعد أوسع الأنواع انتشارا في العالم فلا يغيب الا في الأقطار القطبية وفي بعض مناطق أمريكا الجنوبية.

أما طيران هذا النوع فسريع ويصعب القبض عليه حتى عند حلوله على الأرض وذلك لشدة انتباهه. وتقتات اليرقانة بالشوك والخباز الا أنه قد يأكل أنواعا ثانية من النباتات ولا سيما وقت الازدحام. ولون اليرقانة اسمر قاتم ولها خطوط صفراء كما أن جسمها تغطيه الأشواك ويختلف عن معظم الأنواع الأخرى لأن يرقانه تصنع من أوراق النبات الذي تقتات به خيمة صغيرة تختفي فيها.



فراشة المزاح

فراشة اللؤلؤ الافريقية Melitaea abyssinica

لا مثيل لهذا النوع في عُمان فيما له من تلوين رفيع دقيق للوجه الأسفل لجناحيه الخلفيين كما أنه يثير اهتمام من يعتني بانتشار أنواع الفراشات إنه العضو الوحيد من أعضاء المجموعة التي ينتمي إليها.

فراشة الغسق البسيطة Melanitis leda

ينتشر في جميع اقطار افريقيا ومعظم أنحاء آسيا الاستوائية كما عثر عليه مرات قليلة في المناطق الجنوبية الغربية من الجزيرة العربية واختلاف تلوينه وشكله بين فصل وآخر مما يستلفت النظر، فالذي يعيش منه في موسم الأمطار مسنن الجناحين الأماميين وللوجه الأسفل من أجنحته بقع بارزة تشاكل العين إلا أن هذا النوع يعد وقت القيظ ذا أجنحة لها زوايا ولها تمويه على وجهها الأسفل وليس لها بقع تشابه العين. ويخالف هذا النوع معظم أنواع الفراشات بطيرانه وقت الغسق كما أن الضوء يجذبه.

فراشة الصخور السمراء ذات الحاشية البيضاء

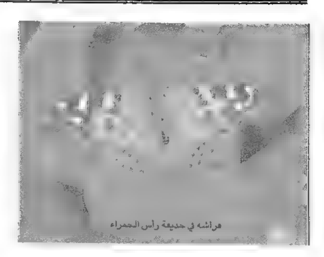
Hipparchia pansatis

إن هذا النوع الكبير الذي له أطراف بيضاء لأجنحته أول أربعة أنواع عمانية تنتمي الى فصيلة سمراوات الحقول Satyridae التي تعرف بالبقع الملونة المشبهة بالعين ويتميز عن غيره من الأنواع العمانية ويعد منتشرا جبال شمال الهند الى شرق تركيا وفي عمان حيث عثر عليه في الجبل الأسود والجبل الأخضر الذي يكثر انتشاره فيه ولا شك في وجوده بين جبال مسندم وفي ظفار أيضا.

فراشة المزاح Byblia ilithya

يتميز هذا النوع عن غيره بين الأنواع العمانية بما له من لون عام ذهبي عسلي وخطوط سوداء وتلوين دقيق رفيع على وجه أجنحته السفلى.

وقد لاحظت أن هذا النوع كثيرا ما عثر عليه بالقرب من الشرنجبان Solanum Incanum فخطر لي أنه قد يأكل هذا النبات الا أن الأمر انتهى بي الى اكتشاف الحقيقة وهي أن الفراشة كانت تشرب نسغ هذا النبات بعد قيام حشرات أخرى بجرحه فعثرت على ست أو سبع فراشات من هذا النوع حول نباتة واحدة من الشرنجبان بالاضافة الى ثلاث فراشات من نوع Stonehamia varanes والجدير بالذكر أن Byblia ilithyia


فراشه في حديقة رأس الحمراء


الفراشة عاشقة زهر الليمون

تعجبه الزهور أيضا ولا سيما رقيب الشمس.

فراشة التين الزرقاء Myrina silenus

إن هذا النوع الجميل اللافت للنظر يعد من أعضاء فصيلة رهيفات الجناح Lycaenidae وينتشر في أنحاء افريقيا وجنوب الجزيرة العربية ويعد مع Coeliades anchises مثالا للأنواع العائد أصلها الى القارة الافريقية والتي تعدت محافظة ظفار الى ولايات السلطنة الأخرى.

فراشة الرمان Deudorix livia

ومما يتميز هذا النوع به اللون الاحمر الفاتح للوجه الاعلى من أجنحة الذكر أما الأنثى فأقل منه لونا إلا أن ألوان الوجه الأسفل لهذا النوع تختلف عما لغيره من الأنواع العمانية.

الفراشة الرصاصية الزرقاء Anthene amarah

يعرف هذا النوع بما له من اللون الأسمر الرمادي العام وفيه لدى الذكر شيء من اللون الذهبي كما أن الذيول الثلاثة القصيرة المتعلقة بالجناحين الخلفيين تستلفت النظر.

الفراشة الزرقاء المخططة (السرب الأسفل)

Syntarucus pirithous

فراشة البسلة الزرقاء (السرب الأعلى)

Lampides boeticus

إن الألوان الجميلة الرفيعة التي يتحلى بها الوجه الأسفل لأجنحة كل من هذين النوعين تميزهما عن غيرهما من أنواع الفراشات العمانية كما أنها تختلف بين أحدهما والآخر.

فراشة السمر الزرقاء الافريقية Azanus jesous

فراشة السمر الزرقاء الصحراوية Azanus ubaldus

ان انتشار أنواع الجنس ازانوس Azanus يوافق موطن شجر السنط في القارة الافريقية الا أن بعضها تصل الى الاقطار الأشد رطوبة ويصل نوعان منتشران منها الى الجزيرة العربية والشرق الأوسط والهند. والنوعان المتواجدان في سلطنة عمان متشابهان غير أن التمييز بينهما ليس بعسير فذكر نوع ubaldus أصغر حجما من ذكر نوع jesous وله بقعة واضحة من القشور الخاصة بالتناسل على الوجه الأعلى من جناحيه الأماميين بينما يعم اللون الأزرق والأرجواني الرفيع أجنحة نوع jesous غير أن الأنثى لكل من النوعين تشاكل قريبتها مع أن لون البقع الطرفية على الوجه الأسفل للأجنحة الأربعة أسود لدى انثى jesous لكنها سمراء اللون لدى ubaldus.

فراشة مسندم الزرقاء Pseudophilotes vicrama

هذا النوع الصغير يختلف عن غيره من الأنواع العمانية ذات اللون الأزرق بما للوجه الأسفل من جناحيه الخلفيين من سلسلة كاملة من النقط الحمراء على طول أطرافهما كما أن الحواشي المختلفة اللون لأجنحته تعد من بين خصائصه . ويعود أصل هذا النوع الى الأقطار الشمالية ويمتد انتشاره من أوروبا والشرق الأوسط الى افغانستان وأنحاء الاتحاد السوفييتي الى المناطق الشمالية الغربية من الهند.أما في عُمان فلم يعثر عليه الا بمنطقة مسندم حيث وجد المستر (جيشارد) فراشة انثى واحدة وذلك في شهر ابريل عام ١٩٧٥ في جبل الحريم على ارتفاع ١٠٠٠ متر عن سطح البحر وعثرت أنا أيضا على عدد منه في المنطقة نفسها في شهر فبراير سنة ١٩٧٩ واكتشفت أعدادا من الفراشات في عدة أماكن على سفوح الجبال الوعرة وبين الشجيرات فرأيت هذا النوع مستوطنا المنطقة . هذا ولا يعرف هذا النوع في غير عمان من أنحاء الجزيرة العربية لكنه علينا البحث عنه بين أعالي الجبل الأخضر. أما أقرب موطن له خارج عمان فجبال ايران. والجدير بالذكر أن ما عثرنا عليه من هذا النوع في عمان ليس له ما يميزه من أقربائه في ايران إلا أن لونه قد يكون قاتما أكثر من لون الفراشة الايرانية. وبما أن هذا النوع يتناسل عادة ثلاث مرات في العام فليس بإمكاننا وصف الفراشة العمانية بأنها نوع جديد الى أن تصلنا معلومات عن تواجدها وخصائصها خلال أشهر القيظ. ويطير هذا النوع بالقرب من الأرض ولا يبصره المرء الا بصعوبة. ومما يجدر بنا الاشارة اليه أن أعداد هذا النوع قليلة بالنسبة الى معظم الأنواع الأخرى أعضاء فصيلة رهيفات الجناح Lycaenidae . أما طعامه فالسعتر (الصعتر أو الزعتر) Thymus لكننا لم نعثر في جبل الحريم على هذا النبات فمن المحتمل اقتيات هذا النوع بنبات آخر من أنواع الفصيلة الشفوية.



متابعات

هشام شرابي في صور الماضي

سيرة التنوع

صدوق نور الدين *

من «الجمر والرماد» ، «الرحلة الاخيرة» والى «صور الماضي» يتم توسيع الافق الخيالي بالارتهان للكتابة السردية الروائية، هذه التي تعمل على رسم حياة مفكر وسياسي عربي فلسطيني لامع «هشام شرابي» والواقع أن الرحلة مع السرد بمثابة الوجه الثاني لهذا المفكر الذي عرف بأبحاثه المرتكزة حول النظام الأبوي وآثاره على المجتمعات العربية..

على أن هذه المزاوجة في الكتابة فكر/سرد، فكر باعتبار النظر يتحدد بصرامة ودقة، وسرد من حيث كون الخيال يهب آفاق تكسير صورة المتداول والمعروف،وذلك بخلق واقع جمالي لا تمدنا به سوى الكتابة السردية، فيما الواقع الحق الموضوعي يشكل اللبنة الأساس للكتابة .. قلت إن هذه المزاوجة تتمظهر لدى مجموعة من الكتاب والمفكرين العرب: «عبدالله العروي» ، «لويس عوض» ، «زكي نجيب محمود» ، «رفعت السعيد» وغيرهم.

في «صور الماضي» سيرته الذاتية التي تطال العقدين الأولين من حياته ، يتناول «شرابي» بالحديث سيرة الحياة وسيرة المثقف والكاتب، كما سيرة السياسي..على أن هذه السيرة لا تعمل على وتيرة زمنية خطية تتصاعد وانما يلوذ الكاتب الى التكسير ليجعل فن السيرة يتداخل مع الفن الروائي الموضوعي لا الذاتي الخالص.. وكما تتداخل الأزمنة ، تلغي الامكنة كذلك ، حيث الحديث عن «سوريا» ، و«لبنان» ، و«فلسطين» و«أمريكا» . وبانفتاح السيرة على أزمنة متداخلة، وأمكنة كذلك، تتباين العلاقات الرابطة فيما بين الكاتب ورجالات التعليم ، الثقافة والفكر.. بالاضافة الى الأسرة التي أسهمت في تربية وتكوين المؤلف «هشام شرابي» .. وللذكر فإن معظم الشخصيات التي أقام معها علاقات ظلت وفية له الى أن انتهت الى الموت.

سيرة حياة :

يختزل كل انسان في حياة وموت .. الحياة كأثمن ما يمكن أن يعيشه ، والموت كالذ عدو صارعه الانسان منذ القدم.. على أن تفاوت الرؤية الى الحياة يطبع مسيرة كل إنسان وبالأخص إن كان مبدعا يمتاز بالرؤية الفنية الجمالية، وبالتصور الفكري لمجريات الواقع.. لذلك فسيرة الحياة كما تجلو عنها «صور الماضي» تنطلق من تأسيس مفهوم للحياة..وهو بالطبع مفهوم المبدع المفكر الذي يرنو في الأغلب الى الانساني، وليس الفردي الذاتي..

فـ«هشام شرابي» لم يكن يهمه من حياته الكسب أو الوصول ، وإنما ثمة قناعة استهدف الوصول إليها وهو ما تم لتبقى مصلحة المجتمع أعلى من التوجهات الذاتية الضيقة.. وهو ما يمكن أن يمتد ليطال جمهرة من المبدعين والسياسيين..

«لم يخطر ببالي يوما أن أكرس حياتي للربح الخاص أو ان اضع مصلحتي الشخصية هدفا أعلى في الحياة، أقول هذا لا تبجحا بل لأصف ما حكم توجه حياة عاشها الكثيرون من أفراد جيلي الذين التحقوا بالأحزاب والحركات السياسية في جميع أنحاء العالم العربي في الأربعينات والخمسينات..» (ص ٢٣).

فانطلاقا من هذه القناعة يتولد حب الحياة ،وحب الانسان أيضا . ومن خلال هذه القناعة تتحقق مجابهة ما يمكن أن يعوق المرء على الحياة على تأكيد الذات، وأقصد الموت، ليس الموت المفاجيء ، وانما الموت الذي يأتي عقب قوة المرض حيث يفرض على الكائن التصدي ومجابهته، تمسكا بما في الجسد من حياة.. لتصبح العلاقة حياة/مرض ،علاقة يطبعها الاختلال ما دام يترتب عنها الانعزال والحنين الى كل ماهو مفقود.. وبالأخص الى الحب..

* كاتب من المغرب.

«.. لا تخيفني الشيخوخة يا أدونيس.. أتوقعها كما أتوقع سفرا الى بلد بعيد لا أعرفه وإن كنت أعرف عنه الكثير.. ما يخيفني هو نهاية الصيف.. نهاية حياة منفتحة على العالم.

أشعر عندما أرى نفسي وحيدا منغلقا على نفسي، ليس في حياتي الا صحتي والطبيب والدواء..» (ص ٣٠) «.. في هذه الغرفة البيضاء الباردة أشعر بحنين جارف الى زوجتي والى ابنتي ليلى الى بيتي وكل خاص وحميم في حياتي..» (ص٣٣).

إن الحياة / المرض بمثابة دعوة للتفكير المستقبلي في القادم، في الغائب، وفيما لا يمكن لقوة التفكير الانساني الوصول اليه .. فإن تتحقق مقاومة المرض لفترة، أو لفترات، يولد تساؤلات عدة حول ما يمكن أن يحصل مستقبلا .. إنه صراع الانسان مع جسده .. الانسان يقاوم والجسد يصد المقاومة بأعتى منها.. إذا ما لمحنا للمحيط الذي يعيش فيه هذا الانسان، والذي يطلع عليه بالجديد دوما فيما يتعلق بصديق انتهى ضحية مرض خطير، أو فرد من أفراد الأسرة.. «خمس سنوات بالأكثر عشر: ربما هذه ما تبقى لي من عمري.. أسائل نفسي : كيف سأحيا هذه البقية الباقية من حياتي ؟» (ص ٣٥).

وتبلغ مثل هذه التساؤلات مداها، لما تكون حياة الانسان قد عيشت في شطرها الاكبر خارج الوطن الأصل، حيث الولادة - إذ يعتبر المنفى ذاته صورة من صور المرض.. المرض الذي يتفاقم بتضاعف أنماط الاحتلال، والاهانة والقتل والتعذيب. فالى أين يحتمي الكائن إذا ما انتهى الى التقاعد وهو في غربته، لا حق له في وطنه إلا بما يتوافق والشروط القانونية..

«.. لو أني قررت التقاعد في نهاية هذه السنة فما الذي سأفعله في أوقات فراغي؟ هل أعود الى الوطن؟ أين «وطني» الآن؟ الضفة الغربية، أدخلها بجواز سفر أمريكي لستة أشهر قابلة للتجديد؟ أم لبنان، حيث يسمح لي بالاقامة لمدة ثلاثة أشهر فقط ؟» (ص٣٦).

«إني في المنفى، لكن هذا المنفى هو بيتي وعملي» (ص٣٧)

إن استعادة الصورة المشرقة للحياة تتم وفق استحضار ذكريات الحب، تلك التي خبرها الكاتب منذ بداياته الأولى... وهي بالطبع البدايات التي تظل راسخة محفورة عبر المسيرة الحياتية .. إنها متنفس الذات والوجود .. وهي دهشة الجسد المبكرة.. الدهشة التي يحن فيها الجسد الى الآخر، حيث اللذة والمتعة .. وكما تستعاد الأنثى بالحب، نجد التوق الى المدينة التي أسهمت في تكوين الكاتب، وخلق الشخصية المثقفة الفاعلة .. واللافت أن «بيروت» بعد «سوريا» و«يافا» و«عكا» تظل محطة قوية في حياة الكاتب..

«.. أظن أنها كانت المرة الأولى التي أرى فيها جسد امرأة» (ص ٤٩).

«كانت هيلدا أول فتاة أجنبية تقوم بيني وبينها علاقة حميمة.. جسدت لي ما كنا نسمع عنه حول الفتاة الأوروبية المتحررة» (ص ١٤٨)

«.. منذ ذلك الحين أصبحت بيروت بلدتي الثالثة، فيها أتممت دراستي الثانوية والجامعية..» (ص ٩٩)

«كان لبيروت آنذاك طابع حضاري متميز يجمع بين الثقافتين الأمريكية والفرنسية، فكان مركز الأولى في راس بيروت والثانية في الاشرفية..» (ص ١٠١).

سيرة مثقف وكاتب:

تتضح سيرة المثقف والكاتب من هذا الولع بالقراءة، وهو ولع نشأ مع «هشام» منذ فترة زمنية مبكرة حيث توسع خيال الطفل بقراءة قصص الأطفال التي تسعفه على التفكير والتخييل.. ومثل هذه القراءة تدفع على الدوام نحو البحث والتنويع، مما يجعل من القارىء شخصا باحثا لذاته عن مثال في ذات أخرى أو ذوات أخريات خاصة إن كانت هذه الذوات أسماء وعلامات فارقة على مستوى الابداع الأدبي.. وهذا النمط من القراءة لايقف عند حدود معينة، بل يمتد ليشمل تنويعا على قراءات متباينة .. حيث تغدو فرص المقارنة متوافرة.

«منذ طفولتي أحب القراءة .. ولعت بالقصص في روض الأطفال عند مس باين في يافا» (ص ٢٤)

«بدأت حياتي الدراسية في الرابعة من عمري حين التحقت بمدرسة الست إفلين .. أذكر ذلك اليوم بوضوح (ص ٨١)

إن ما يتولد عن القراءة، وبالتالي تنويعها بداية الكتابة والتفكير فيه تفكيرا موضوعيا، ذلك أن من أساسيات الكتابة لدى «شرابي» ــ وقد تكون الحالة عامة ـ الاختلاء والعزلة الذاتية مع احترام نظام زمني يهب عمق التفكير، علما بأن الكتابة عنده تتولد من بطء ولادتها دون سرعة ذلك والكتابة لدى «شرابي» قد تكون سردا أو فكرا كما أشرنا سابقا على أن للكتابة الفكرية خصوصياتها..

«في السنوات الأولى من حياتي الجامعية كان ميخائيل نعيمة بمنزلة معلمي الروحي...» (ص ١٩٦)

«..كانت تلك القراءات بالنسبة لي «نقلة»

فكرية عميقة لا على مستوى القراءة وحسب، بل على

مستوى النظر والتفهم في «الكتابة» ...» (ص١٢٠)

«قال وهو يجلس الى الطاولة : «سأقرأ عليكم اليوم

قصة بقلم هشام شرابي» ص ١١٧.

ولعل من أهم هذه الخصوصيات : النقد الذاتي : وذلك لما تتم مراجعة ما قيل أو كتب ، بحثا عن تصحيح وتقوية ذاتية والعالم الحق أصلا لا يدعي اكتمال حقله المعرفي.. بل إنه ينتقد ذاته باستمرار وهو حال «شرابي» مع منهجه القائم على تبيان آثار النظام الأبوي على تطور المجتمع العربي.

«وبعد كل محاضرة ألقيها أو نقاش أشترك فيه مازلت

أنتقد نفسي وأحاول في مخيلتي ، تصحيح ما

ارتكبته من هفوات في الأسلوب والمضمون» (ص ٣٥)

«كنت أحيانا عنيفا في منهجي النقدي الذي سلكته

في كتاباتي حول النظام الأبوي وأثره في تطور شخصية

الفرد في مجتمعنا العربي.. وربما قسوت على الأب في

تشخيصي له سلطة ورمزا .. لا أريد هنا أن أظلم

الشخص الذي كان أبي .. فهو في ذاكرتي أبا حنونا،

وله في قلبي مكانة محفوظة لا يغيرها الزمن» (ص ٨٣)

سيرة سياسي:

إن سيرة السياسي في «صور الماضي» تتمظهر من خلال التكوين الفكري لـ«هشام شرابي» ، كما تعكسها العلاقة الجامعة فيما بينه و«أنطون سعادة» .. فالتكوين الفكري يؤهل لرسم صورة عن الوضع العربي في راهنيته تأسيسا على الصلة الوثيقة فيما بين المثقف والسلطة وهي صلة تناولها البحث والتمحيص أكثر من بحث ودراسة لعامل أهميتها القصوى.. إذا ما أخذنا بالاعتبار ـ وهو ما جاء بهٖ شرابي في سيرته ـ كون المثقف بمثابة الباحث عن الحقيقة وهو بحث غير مرغوب فيه ، مادامت السلطة تنشد ولاء المثقف لا حقيقته التي يبحث عنها ... وهو ما يجعل المجتمعات العربية عرضة لأنماط من الاحتلالات المختلفة يعتبر النظام الجديد أحد التنويعات المنبثقة عنها..

«في المجتمع العربي يريد المثقفون ايصال «الحقيقة» الى ذوي السلطة ، وهؤلاء يرفضونها.. فهم لا يريدون «حقيقة» المثقفين ولا فلسفتهم ، بل ولاءهم الشخصي» (ص ٢٦).

«ترى ما سيكون موقفنا عندما نكتشف أن هذا النظام الجديد ليس سوى النظام الرأسمالي القديم باستغلاله الطبقي وديمقراطيته الكاذبة وجشعه الاستعماري الذي قامت الاشتراكية لتغييره واستبداله بالنظام الانساني العادل؟» (ص ٢٩).

أما عن الصلة بـ «أنطون سعادة» فتجلو عن علاقة مع زعيم سياسي له مكانته، وهي علاقة أثرت على مسار «هشام شرابي» وجعلته يرتبط بالحزب ارتباطا أقصاه حتى عن التفكير في مستقبله بيد أن الهم السياسي الذي كان مدار الاهتمام ارتكز حول:

أ – العمل على تقوية الحزب والمواجهة من داخله.

ب – الحرص على أهمية الهوية ، من منطلق اللغة الواحدة ،والحضارة الواحدة والتاريخ والمصير المشترك.

ج – الثورة إذا اقتضى الأمر ذلك ، ولو بحمل السلاح.

لقد حملت هذه المرتكزات مؤلف السيرة على اعادة قراءة «نشوء الأمم » كتاب «أنطون سعادة».

«كان التأثير الذي تركه سعادة في نفسي طاغيا الى درجة أني لم أعد أرى لنفسي مستقبلا خارج الحزب ولا عملا إلا داخله..» (١٨٩).

«لم يراودني شعور بالذنب بأني تخليت عن «هويتي» العربية .. فسورية أمة عربية تجمعها بمصر والجزيرة العربية والمغرب لغة واحدة وحضارة واحدة وتأريخ واحد ومصير واحد.. » (ص ١٩٠)

«أعدت اليوم قراءة مقاطع من «نشوء الأمم» كتابه الفذ الذي وضعه في سجن الرمل في بيروت وهو في الحادية والثلاثين ..»(ص ١٩٦)

«قال لي ونحن نسير في الطريق المنحدر نحو الدير: «لا مهرب من الثورة .. لقد فرضوها علينا .. أهم شيء التزود بالسلاح ..» (ص ٢٠٠).

أخلص مما جئت به الى القول ، بأن سيرة الحياة، المثقف والكاتب والسياسي ، هي الحوطة التامة لـ«صور الماضي».. وأعترف في هذا المقام بأني لم أقرأ سيرة عربية راهنة بمثل هذه الفنية، وهذه الجاذبية والغنى، وبالرغم مما أحرزته سير عربية من شهرة عالمية.. لذلك أعتبرها إضافة قيمة الى تجارب سابقة لي أن أذكر منها : سيرة «طه حسين» ، «أحمد أمين» ، «توفيق الحكيم» ، «عبدالمجيد بنجلون» ، «جبرا ابراهيم جبرا» .. وغير هؤلاء...

مهدي محمد علي

سماع منفرد .. مرثية الماضي

شاكر الأنباري *

يحسب الشاعر العراقي مهدي محمد علي، على جيل السبعينات في العراق. اصدر حتى الآن أربعة دواوين شعرية، خامسها «سماع منفرد»، الذي نشر بدار المدى في دمشق، وقد غادر العراق مطلع الثمانينات، وظل مواظبا على كتابة الشعر، وفيا لنمط واحد تقريبا هو نمط شعر الايقاع والتفعيلة، لم يتجاوزه الى الشعر المنثور. اذ لا يلمس قارىء مهدي محمد علي لديه طموحا كبيرا نحو القصيدة التجريبية، السائدة في وقتنا الحاضر وبدأت تلف مجمل الأجيال الشعرية العربية. نعني بذلك الاهتمام المركز باللغة ونحت الجملة والبحث عن الصورة الطازجة الجديدة والمفردة المختارة بدقة، والغوص عميقا في رؤية الشاعر الداخلية، وكيفية نظرته الى العالم الذي يعيشه وجاء منفى الشاعر خارج الوطن، كل هذه السنوات ليضيف نكهة أخرى لشعره، حيث جعل له خصوصية محددة، هي خصوصية تجربة الكتابة خارج الرقابة ، وحرية اختيار الجو والموضوع في القصيدة، وضمن سياق الانقطاع عن ايقاع الحياة في البلد الأول، والتجربة الجديدة المكتسبة نتيجة للانتقالات المتكررة في المكان.

مهدي محمد علي يتكيء بقصيدته على التجربة المحلية، تجربة المجموع ، ومن ضمنها تجربة المنفى، لذلك يمكن تلمس عدة مسارات تأخذها القصائد، والصور الشعرية أيضا، رغم التنويع عليها، ومحاولة الخروج من نمطية تلك المسارات. فهناك الطفولة المغيبة بستار السنين. والذكريات المجبولة بها والمتولدة عنها ، مثل ذكرى الاخت وهي : تؤجج موقدنا بالحكايات/ والجوز/ والاشرسي/ تحضر سبع الزبيبيات منقوعة للصباح/ وتوقظنا. وثمة الأم التي تأتي دائما هكذا: الحصير يصير لها راية/ والدواء يظل لها آية/ وهي تحلم قبل المضي الى قبرها — / ان تجاور قبر الحسين/ منتهى حلمها ! والطفولة عالم غني بتفاصيله ورؤاه وأحلامه، دهشة النظرة الأولى لعالم معقد، وغير مفهوم ، والتلمس الحذر للأشياء والمحيط، والخوف من اللامألوف، وطلب الحماية باعتبار الطفولة عنصرا منحوتا من الخوف والهشاشة، والأسرة أول عش آمن يوفر الطمأنينة لهذا الكيان الهش. ومن الأسرة تمتد الحياة الى الخارج، الى الشارع والمدينة، التي تقدم للذاكرة عمومياتها ، كالجوامع والحارات والأزقة والمدرسة ، ثم الأصدقاء والأماكن الترفيهية من سينما الى مقاه الى نواد رياضية ، انتهاء بعد ذلك بمدن الوطن أجمع، بعد أن يكون الطفل قد اكتمل نموا وصار شابا له مشاريعه التي تغطي الوطن برمته.

تدخل الاحلام على مشارف هاجس التغيير وينتقل الهاجس الداخلي للفرد من الهموم الذاتية الى هموم المجموع، الشعب والوطن والأمة ورجوع الشاعر الى مناخات الماضي، لعيشها مجددا، وخاصة بصورة وصفية وسردية ومؤشر واضح على بؤس الحاضر، على صعيد المجموع وبقاء الشاعر أسير التجربة الجماعية في الحياة دون مواجهة كبيرة مع عالمه الذاتي ، وصنع بحبوحة مكرسة للاكتشاف الانساني والتصعيد الشعري، والبهجة بهجة الروح الهائمة في مسارات المنفى.. ذلك هو ما يلاحظ على قصائد مهدي محمد علي في ديوانه سماع منفرد.

لقد بقي وفيا لذاكرة وتاريخ قريبين للشعب العراقي، ولم يستطع تكوين تاريخه الشخصي هو، بمعنى ملامسة اليومي بمفرداته المادية كالغرفة والشارع والشجر

* كاتب من العراق.

والرصيف والطعام والمرأة بحساسية الشاعر الفرد الجانح الى خيال الصورة يصوغ منها واقع الشاعر، أو الأساسي بما يعتمل في تضاريسه من أسئلة وجودية كالموت والحياة والعشق والوحدة، وغير ذلك من تيمات تهيمن دائما على أذهان الشعوب . لذلك جاء كثير من القصائد تأملات ذاتية، حول الوقت المنقضي خارج الوطن بعبثية، والأصدقاء الذين يرحلون من مكان الى آخر ، حين تزول العلاقات التي نسجت طوال سنين لتحل محلها علاقات جديدة ومراث للأصدقاء الذين ماتوا ، والمدن التي عايشها الشاعر ذات يوم كالبصرة أو بغداد وخربت لاحقا، بسبب الظروف المعروفة ، وظلت بالنسبة للشاعر أمنية بعيدة يرغب في تحقيقها . الحضور في الراهن عند الشاعر يصبح شبه مستحيل لأنه لا يمكن استعادة الماضي، ولا يمكن في الوقت نفسه، الخلاص من هيمنته .هنا يأخذ الشعر نمط المرثية، دون أن يتوغل في الوصول الى طرح الظاهرة وتعميمها فنيا، لتأخذ بعدا شموليا، لا يخص الفرد العراقي باعتباره موضوع الخراب ، بل انسانية شاملة . كل ذلك أثقل قصائد مهدي بعمومية الصورة، ومألوفيتها وأعتقد أن تلك العمومية متأتية من تركيب لصور معروفة للقارىء مسبقا، كونها صورا موضوعية ، لم تنطلق من مخيلة الشاعر، بقدر ما قام هو بترتيبها في قالب شعري لا أكثر: من يعرف هذا العابر/ من موت في أروقة (الأمن)/ الى موت بالكيمياء/ الى موت في الصحراء/ الى ثلج النسيان/ على قمة أوروبا؟! أي ترتيب الأحداث المفرزة موضوعيا لخلق التوتر الشعري في الجملة بدلا من ايصال تضاريس المعيوش ذاتيا الى مصاف الشعر، بعد نفحه تجليات الخيال والمرح مع اللغة والتوقف عند المفردة المشحونة بالأهواء والالتباسات.

لقد كرس أكثر من ثلاث قصائد فقط للأم ، يرثيها مرة أو يصور حنانها المفتقد من قبل الشاعر، أو صورتها السابحة في الأحلام ، أحلام العزلة والخوف من القادم بهيئته غير المطمئنة وهي وان كانت حالة انسانية الا أنها ضيقة الدلالة ، أو هكذا جاءت في القصائد لأنها تحكي تجربة الحاضر المحبط، وتوق الشاعر الى حضن الأمان والدفء. تحول الى تذمر من هذا الحاضر، وبكاء للماضي- الجنة التي طرد منها الانسان أو أقسر على مغادرتها كما لم تؤخذ الأمومة كحالة شاعرية مكتفية بنفسها . فمقارنتها بالحاضر هي التي أشاعت في أوصال القصيدة مجانيتها وعموميتها، وهنا عودة الى قضية المنفى التي يعيشها الشاعر، أي ربط القصيدة بموضوع يفرز من خارجها ، وارتكازها على هياكل اجتماعية وتاريخية وتجارب سياسية، لذلك تظل القصيدة غير مكتفية بذاتها تتعكز على ايحاءات من خارج النص.

مثل هذا يمارسه مهدي أيضا في تذكر الماضي، الذي يأتي بأسماء أو شخوص أو أمكنة، فقد كرس عدة قصائد لمطربين عراقيين ، داخل حسن ، زهور حسين، صديقة الملاية، دون أن يمنح القارىء حق رفض المرتكز نفسه ، أي المطرب المعني، الذي يمكن أن يكون مفضلا أو محبوبا من القارىء ، وهنا يفترض الشاعر ذوقه ذوقا للآخرين. وهنا أيضا يرتد الشعر من الأفق الانساني الى البوصلة المحلية، التي تهدي شعبا بعينه الى رموزها ، وتصبح غير ذات نفع، ما إن تبتعد عن البيئة والمباشرة في شعر مهدي تلمس من هذه الجوانب، فالقصائد أغلبها وصف لحالة مسبقة أو ذكريات قديمة كما هي القصائد حول أبطال السينما التي كان الشاعر يرتادها حين كان طفلا ، فليني ، وروزا بودستا، وبريجيت باردو وشخصية طرزان وغيرها ، كما تراود خياله أيضا الخرافات الفولكلورية المنتشرة في البيئة العراقية كقصيدة سحر الكينونة ، إذ تتمثل الطنطل، الكائن الخرافي الذي يستطيع التحول من شكل وجود الى آخر ، ورغبة الشاعر في امتلاك هذه الخاصية هروبا من وطأة الثبات ، ثبات الحالة المعاشة الآن ، ونادرا ما نجد الشاعر يرمز قصائده ويعطيها دلالات ايهامية تحتمل أكثر من فهم، باستثناء قصيدة يا خوفي : عجبا/ ساعتي لا تتحرك/ - منذ وقت أراقبها - / ساعتي واقفة / ساعتي ساكتة/ ساعتي ميتة / (أين آلي ومالي) ؟ / ساعتي ، لا ترد علي/ ساعتي .. / ساعتي.. / هل ترى حضرت ساعتي؟

لكن رغم ذلك يبقى الشاعر مهدي محمد علي ، سواء في ديوانه هذا، سماع منفرد ، أو دواوينه السابقة، ظاهرة محسوسة في الشعر العراقي المكتوب في المنفى تحديدا ، يقدم وثيقة إدانة للظروف غير الطبيعية التي يعيشها بلده، يحاول أن يقارب المنفى شعريا، يسترجع المنسي في الطقوس والعادات ، الأمكنة المبادة والشخوص الميتين ليروي مسيرة المتشرد خارج الوطن ، وايقاعات حياته اليومية ، ولا هدفية أحلامه ورؤاه . قلقه اليومي هو الشاهد على الخراب والوحدة والموت.



تأملات في إشكالية إبداع المرأة

حمدة خميس *

لماذا نكتب ! .. نحن النساء المنذورات - كالقرابين - للغياب ، القابضات على الغبار .. المرسومات بفرجار وفق زوايا منحنية! نحن اللاتي صهرن في قوالب أضيق من مساحة الكتابة وأفقر من ثرائها. قوالب مدججة بأقاويل غامضة تنتج ذاتها على مر العصور. قوالب متشابهة تم تشكيلها وفق هيئة عامة تنتج أشكالا لا تختلف إلا بقدر يسير لا يعلن ولا يشي. تبدو معها كل النساء متشابهات .. مسيجات ضد أرواحهن، وذواتهن ، مبرمجات منذ الولادة حتى الموت وفق معطيات واحدة تتكرر على مدى الأزمان ... برمجة كلما أوشكت على الاهتراء أعيدت في أشكال جديدة. تماما مثل أغنية قديمة ظهرت في عصر بعيد وسجلت على تلك الأقراص السوداء الغليظة التي نسميها (الاسطوانات) التي تدار بالفوتوغراف اليدوي .. توضع في ذراعه إبرة صغيرة تشبه ابرة ماكينة الخياطة، تظل تنحت في القرص بينما هو يدور ويدور... وكلما تآكل سن الابرة استبدلت بغيرها . لكن الأقراص تتطور في صنعها، فتنتقل الاغنية العتيقة الى الاقراص الجديدة.. لتدار هذه المرة على أقراص أرق وأرق، تدور على أجهزة تعمل بالكهرباء .. ثم ترتقي التقنيات أكثر فتنتقل الأغنية الهرمة الى أقراص أكثر تطورا تعمل بالليزر .. على نمط C.D ورغم معالجة التشوشات في الأغنية المتآكلة إلا أن حشرجات الزمن تظل تنبعث منها، لتشير الى انتهاء صلاحيتها وعدم ملاءمتها لذائقة العصر المتبدلة ! هكذا تماما تنتقل المعطيات ذاتها التي تصيغ كيان المرأة، مستبدلة وسائلها كل مرة لتبقي على مضمونها الثابت. والذي لا يمكن الخروج به نحو مساحة الاضاءة .. نحو شرط الرؤية والنقد والتفكيك لتعيد صياغة الكيانات القائمة المبهمة وفق شروط العصر والتبدلات والوضوح!

***

إذن لماذا نكتب وفعل الكتابة أصعب من طلق الولادة، هذه التي لا تميزنا ككائنات إنسانية بقدر ما تميز جميع الكائنات المولودة في الطبيعة عن ذكورها! لكن طلق الولادة وجع آني.. أما الكتابة فهي وجع ممتد.. اذن لماذا نكتب ونحن ندرك أننا نضع أصابعنا - المنذورة للحناء - في أسيد الكتابة الحارق؟

***

الشاعر المغربي عبداللطيف اللعبي يقول : «الكتابة هي الاشارة للأعضاء كي تستأنف نبضها.. للجذور كي تعيد تأهيل قارة التاريخ.. للأيادي كي تستعيد وظيفتها الاستشفائية.. للعيون كي تستعيد قدرتها على الرؤية .. الكلام كي يهيكل من جديد عناصر الكيان المتناثرة، ويعيد له ذاكرته الخاصة.. الكتابة معاناة جسدية مضنية .. صراط حقيقي .. وفي الوقت نفسه بلسم وإكسير للانبعاث!»

هذا ما يقوله شاعر معروف وكاتب رجل ، صانع للثقافة منذ فجر التطور البشري، داخل في نسيجها ، وحاضر في ساحاتها المتعددة ، فماذ تقول المرأة التي تحاول النهوض بعد عصور من المناوشات الطويلة ، وما زال عليها أن تناوش وتناوىء طويلا وشديدا حتى تثبت أقدامها ولو كخيط رفيع في نسيج الثقافة.

الروائية هدى بركات تقول في إجابتها على سؤال وجه الى عدد من النساء «لمن تكتب المرأة؟» : (ربما أكتب للفراغ!... وحين أكتب أبعث بما يشبه تلك الرسائل التي تودع زجاجة وتلقى في البحر. فلو كان المرسل على جزيرتها البعيدة مستتبا في يأسه الكامل لما أرسلها .. إنه على الحافة .. على الصراط الذي يجعله بين صورة القعر وصورة عينين تقرآن . أعتقد أن الناس (الأولين) بدأوا الكتابة على جدران الكهوف حين لم تعد المشافهة تكفي!! وحين أرادوا أن يتذكروا الزمن ويثبتوا المواسم. أنا أكتب لأملأ فراغ العالم مني.. لأمتد خارج جسدي القليل .. لأشغل مساحة أكبر من تلك التي لي .. وحين نكتب فكأننا نسافر كثيرا ويتعدد وجودنا في الأمكنة.. أكتب أيضا للبيت الذي ولدت فيه منذ أن عرفت أنني سأغادره يوما لأن البنت كائن لا يقيم.. كائن يسير ولا مكان له . نحن النساء نكتب لنذل على قوتنا على شدة بأسنا في غيابنا وحضورنا .. على تأثيرنا وضرورتنا!).

الروائية إميلي نصر الله تجيب : (.. ثمة فعل من أفعال العشق الغريب يقوم بيني وبين الكلمات. ندخل سويا الغرف السرية ، ونغوص في دهاليز لولا حفر الكتابة في الوعي لبقيت مظلمة، ومطوية. وحين ندخل، أبصر كيف تشعشع المصابيح، وتضاء الانوار في السراديب والأقبية، وكيف تتحول الكلمات الى قناديل معلقة، توزع الفرح، تنشر الانشراح ، وتحرر الجسد والروح معا، من كل قيد وثقل.

وأنا نفسي ، عندما أدخل تلك الزوايا الحميمة، الخفية ، لا أبقى

★ شاعرة من البحرين.

ترابية ، بل احسني صرت ملاكا أو من طينة بعض المخلوقات الأثيرية ، لذا أشتاق تكرار المحاولة، وإن حالي ، مع تلك الزوايا المتوارية في أعماق الكيان، والتي كلما أمعنت فيها نبشا ، ازدادت احتجابا ـ هي مثل أحوال العشق الصوفي ، لهبته أبدا، مشتعلة، وحرقته لا ترتوي ، ومداه بلا حدود . أما وجه الحبيب وفي البحث الصوفي ، فيمعن في التواري، كلما شعرت منه اقترابا).

مرة أخرى.. لماذا ينبغي أن تكتب المرأة؟

لاجل أن تفرغ البرمجة المضادة لذاتها وعقلها وروحها وكيانها.. من اجل أن تعيد برمجة ذاتها وفق شروطها هي وتطلعاتها هي .. وفق احلامها وقواها الكامنة وقدراتها الخفية وجوهرها المتميز. المرأة لا تكتب لانها لا تريد أن تسقط في النسيان بعد موتها أو لكي توقف الزمن وتسرمد اللحظة ، كما يجيب الرجال عندما يُسألون عن أسباب الكتابة. المرأة تكتب كي تؤسس حضورها، لا في الواقع الذي غيبت عنه طويلا فقط، بل في الواقع الانساني بشموليته ، الواقع الذي وضعت فيه في زاوية منحنية ومنسية! تكتب كي تعبر عن حركة وجودها كي تعلن أنها كائن إنساني وموجود.. كي تنهض بذاتها .. وبالحياة في أرقى أشكالها وتجلياتها .. الكتابة فعل ممارسة للحياة لكن الحياة في عمقها وتعقدها، في حدتها وشفرتها .. الحياة في مائها وحركة تبدلاتها.

فعل الكتابة هو فعل انبعاث وصعود.. وهو فعل تهشيم للتهميش الذي حاق بالمرأة وفعل تأسيس في الآن ذاته.

الكتابة المبدعة إمكانية كل امرأة لأنها (فعل أنوثة) كما يقول غاستون باشلار. الابداع يعتمد الحدس والشفافية والطلاقة والعمق وهي جوهر الانوثة وحقيقتها والكتابة تنبعث من الاصطراع الداخلي بين المكبوت والمعلن.. بين الرغبة في التحقق والغياب المقنن بين التوق للتبدل والتغيير والسكون القسري. وهذا الاصطراع هو الواقع الذي تعيشه كل النساء بوعي أو بدونه!

المرأة والكتابة

(لقد بدأت الكتابة في الوقت الذي ترفو فيه النساء جوارب أحفادهن!) هذا ما قالته الروائية اللاتينية ايزابيل الليندي حين سئلت عن بداياتها في الكتابة.

منذ سنوات كنت أحاول الكتابة في بحث يتناول إشكالية الابداع عند المرأة العربية . يعتمد أساسا شهادات مسجلة لنساء يمارسن الكتابة الابداعية أو مارسنها وتوقفن . كنت أجري مقابلات وفق سير الظروف في أقطار عربية هنا أو هناك، إلا أنني لم استكمل البحث بسبب حصار الضرورات والاحباط الذي يشل أية محاولة جادة فأرجأت البحث ككل الأحلام الجميلة في حياة النساء! لكنني وأثناء التحاور مع الكاتبات استخلصت عدة ملاحظات منها أنني أدركت القاسم المشترك الأكبر بين النساء في تعثرهن في مجال الكتابة! علما بأن كل النساء اللاتي قابلتهن يعملن في مجالات وظيفية مختلفة!

كنت قد قسمت النساء في البحث الى ثلاث فئات: فئة مارست الكتابة، وكانت نساؤها تواقات طامحات للتطور في تجاربهن لكنهن توقفن عن الكتابة تماما بعد الزواج ، ولم يعاودنها بعد ذلك!

وفئة انقطعت عن الكتابة بعد الزواج ثم عادت إليها بعد سنوات ، بعد أن كبر الأولاد على حد قولهن . وفئة واصلت الكتابة بعد الزواج مع خوضهن صراعا دائما بين ما تتطلبه الكتابة وتطورها من شروط ، وبين ما تتطلبه العائلة من شروط مضادة . لكنهن انتصرن لتجربتهن الابداعية وأكدن حضورهن في الساحة الثقافية!

لقد لاحظت أن عند هؤلاء النساء جميعهن كانت العائلة والمنظومة الخدماتية المنذورة لها المرأة وفق القيم السائدة في المجتمعات العربية تشكل سدا منيعا وعائقا حقيقيا وقاهرا ضد تجربة الكتابة، ضد الابداع، ضد تحقق الذات بالصيغ الانتقائية التي تحددها المرأة بنفسها!

العامل الثاني : القيم والتقاليد والأعراف والمحظورات التي صيغت عبر قرون واستمرت الى اليوم، ورغم اهتزاز الكثير منها عبر حركة التطور والتبدلات التي نالت الكثير من حيثيات تلك المفاهيم، إلا أن النساء جملة مازلن يرتعشن خوفا من اقتحام مجال الكتابة الأدبية باعتبارها أكثر الخروقات فداحة لجدار تلك المنظومة من المفاهيم التي صيغت منذ عصور ولم تكن المرأة قطعا، ضمن من صاغوها!

هذا في العام الشمولي، أما في الخصوصيات المتعددة للنساء اللاتي قابلتهن فإن الفئة التي تركت الكتابة بعد الزواج تعللت نساؤها بكثرة الانشغالات ، وما تتطلبه تربية الأولاد من جهد وطاقة، وخضوعهن لاشتراطات الزوج الذي اعتبر الكتابة عملا لا يليق بزوجته وسمعته الاجتماعية! أما الفئة التي واصلت الكتابة بعد انقطاع طويل فقد ذكرن نفس الأسباب إلا أنهن عاودن الكتابة بعد أن كبر الأولاد، واكتسب الزوج مرونة أو مهادنة بغية الحد من الاضطرابات العصبية والمشاكل الانفعالية التي تثيرها الزوجة بسبب حرمانها من مواصلة تجربتها التي تشعر أنها تعيش داخلها وأنها الصيغة الوحيدة التي تحقق بها ذاتها.

بعض تلك النساء قلن لي : إنهن شعرن وأدركن فيما بعد أن المؤسسة الزوجية والأطفال والعمل الوظيفي بالرغم مما يوفره من استقلال اقتصادي لم يمنحهن الاحساس بتحقق الذات وظلت رغبة الكتابة في أعماقهن جمرة لا تنطفيء!

أما النساء اللواتي لم يتركن الكتابة أصلا ، فقد خضن صراعا يوميا مع الأسرة والزوج والمجتمع وحتى مؤسسات النشر ودور الصحف، وأنهى بعضهن الصراع بالخروج من مؤسسة الأسرة أو الحياة الزوجية (بالانفصال). أما اللواتي لم يخرجن من إطار الأسرة والحياة الزوجية فإن السبب يكمن بالنسبة لهن في تفهم الزوج وتشجيعه.

قلن لي : أن تشجيع الزوج وإيمانه بقيمة الكتابة واعتزازه بزوجته

الكاتبة اكسبهن الشجاعة لمواجهة تحديات القيم المحيطة والكامنة لا في المجتمع فقط بل في الذات نفسها!

وفي هذا المثال تكمن فداحة الاتباع الذي عاشته المرأة ككائن موجود بغيره لا بذاته .. كما تكمن سطوة الرجل كممثل ومنفذ لقيم المجتمع واستلابه المرأة وتزييف وعيها.

إن الملاحظة التي تبعث على الأسى حقا هي أن أغلب النساء اللواتي قدمن تجارب تتسم بشيء من التطور والنضوج قد تجاوزن سن الشباب ، ذلك العمر المفعم بالحيوية والتدفق والنشاط والحماس للحياة والقدرة على الابتكار وتوليد الأفكار. إذ بينما كان ينبغي أن يخلصن لتجاربهن في الكتابة ويستجبن لشروطها ويسرن بها نحو النضوج والتطور والاضافة المبدعة قضين أكثر تلك السنوات (الخضراء) في الصراع مع كل أشكال المعوقات المقنعة والسافرة!

ولعل ايزابيل الليندي قد مرت بظروف مشابهة جعلتها تبدأ الكتابة بعد أن أنجزت مهمتها التاريخية!

المرأة بين الذات والذات

لماذا يكمن في عمق لاوعي المرأة إحساس خفي بهامشية الكتابة (كتابتها) بثانويتها كقضية تقتضي الدفاع عنها والانتصار لها؟ ولماذ تشعر أكثر النساء بخوف غامض وارتباك مضض من ممارسة الكتابة ؟ فيما يبدو لبعضهن أنها تتطلب شجاعة الفرسان القدامى في عصر السيوف!

لقد لاحظت أن النساء اللاتي تركن الكتابة بعد الزواج لم تتجاوز أحلامهن سقف البيت! ولم تكن الكتابة بالنسبة لهن أكثر من لهو الصبا وممارسة لملء الفراغ في انتظار تحقق الحلم المثالي الذي يجدن مرجعيته في نمط التربية الأسرية والمجتمعية وكافة وسائل الاعلام! واللواتي عدن إليها بعد أن كبر الأولاد، شعرن أنهن بحاجة الى اكساب حياتهن معنى آخر وقيمة غير تلك التي كرسن لها! أما النساء اللاتي صارعن كل أشكال المعوقات في الحياة التقليدية ليبقين جذوة الابداع متقدة وانتهين إما بالتوفيق بين شرط الابداع وشرط العائلة ، أو بالقطيعة. فقد أكدن أهمية الكتابة ومركزيتها في حياتهن وانتصرن لها. لكن هؤلاء النساء قليلات حد الندرة ، ويبدو كما لو أنهن يتمتعن بشجاعة فائقة!

إن التهميش الذي تمارسه المرأة ضد ذاتها المبدعة يتجلى في حيثيات كثيرة في حياتها ، لا يعود أكثرها الى عوامل خارجية (المجتمع بمسبباته المختلفة) بقدر ما يعود الجزء الأكبر منه والأعمق الى المرأة ذاتها ودرجة وعيها وتحصيلها الثقافي وليس الأكاديمي فقط!

فالمرأة الكاتبة لا تجعل من الكتابة قضية مركزية في حياتها ، تدور حولها وتصب فيها كل تجاربها وثقافتها وعلاقاتها الاجتماعية والأسرية، كما يفعل الرجل المبدع الذي يجعل من إبداعه قضية مركزية في عمق وجوده الانساني، ومحورا تدور حوله كل تجاربه وثقافته وعلاقاته الاجتماعية والأسرية ، بل كل حركة وجوده ، وتصب فيها.

إذ أن الكتابة عند المرأة ليست أكثر من جملة في مقال حياتها القصير! لذا يصبح من البديهي ألا تسعى المرأة الكاتبة لتذليل العقبات التي تحول بينها وبين ممارسة الكتابة أو الخلوص لها وتطويرها.

إن شروط الكتابة كثيرة تحتاج الى عمر كامل لايفائها ، منها شرط العزلة، والوقت، والثقافة العميقة والشمولية الايمان العميق بجدواها وقيمتها لا في حياة الفرد فقط بل في حياة المجتمع الواحد والمجتمعات البشرية كلها!

فيما كنت أعمل في بحثي (حول معوقات الابداع عند المرأة) لاحظت أن المرأة العربية التي تمارس الكتابة مبدعة كانت أم باحثة لا تملك غرفة أو زاوية خاصة في بيتها تتوحد فيها بالكتابة والقراءة . بعكس البيوت التي يكون الكاتب أو الباحث هو الرجل.

أما المرأة التي سمحت لها ظروفها الاقتصادية ودرجتها الأكاديمية العالية وخصصت لها (بسببهما) غرفة مكتبة . فإنها أكدت لي (بلهجة المتذمر وإحساس الضحية) أنها لم تدخل غرفتها لا للقراءة ولا للكتابة منذ زمن طويل. لأن مشاغلها في البيت والوظيفة والتزاماتها الاجتماعية لا تمنحها فرصة الدخول الى مكتبتها! وقد تجلى صدقها باكتظاظ المكتبة بلعب الأطفال وزوائد البيت! لكن حتى المرأة التي تشعر باحترام أكبر لكونها باحثة أو كاتبة فإنها لا تملك القدرة على قفل باب غرفتها وفرض طقس الكتابة على طقس المجاملات الاجتماعية وطلبات العائلة! التي باتت تضطلع بها الخادمات في مجتمعاتنا الثرية!

هكذا إذن تنتصر المرأة التقليدية (الأم ـــ الأخت الشخصية الاجتماعية ـ الموظفة) على المرأة المبدعة الباحثة في ذات المرأة نفسها!

نادرات هن النساء اللاتي يعلين الذات المبدعة في أنفسهن على الذات التقليدية دون أن يشعرن أن الأولى تنحي الثانية أو تلغيها ،كما تفعل الذات التقليدية للذات المبدعة!

إن سطوة الذات التقليدية تكمن في سهولة تعاطيها ، فأن تكون المرأة أما أو زوجة أو شخصية اجتماعية أو موظفة في مجال روتيني أمر لا يتطلب شروطا خاصة وثقافة عميقة أو تفكيرا مجهدا أو سعيا حثيثا لتطوير الوعي بالذات والوعي بالخارج، أو اشتراطات أخرى كالعزلة والوقت والهدوء... الخ مما يحتاجه الكاتب كي ينجز عمله!

الا يبدو أن الابداع/الكتابة/طموح أعلى من السقوف الوطيئة التي يؤسسها الواقع اليومي الفج؟

إن الابداع مشرط حاد للكشف عن جوهر النفس وتشذيبها من التشوهات التي تعلق بكينونتها الانسانية، إنه تطهير للحواس والروح من كثافة الاتباع وغلظة المقولات التي نسلم لها حياتنا الانسانية الثمينة!

نحن نرى في جميع المظاهر اليومية أن الواقع يعلي من شأن الذات التقليدية عند المرأة والرجل على حد سواء ، لكن لأن السياج المحيط بالمرأة أكثر صلابة وكثافة ، فإن التسليم للذات التقليدية والاستجابة

(الدعوة) الواقع أكثر يسرا وأسهل ممارسة وأكسب للرضا والمباركة، بل أكثر حصدا للمنافع الصغيرة في المجتمع! لكن ماذا تكسب الذات المبدعة في انتصارها، أكثر من الفرح العميق الذي يمنحه الانسان لنفسه؟ وأكثر من الاحساس بالتعالي على الصغائر؟

أهذا ثمن بخس؟

نصف الأدب .. نصف التاريخ

أنجزت الكثيرات من النساء في العقود الأخيرة من هذا القرن بعض شروط وجودهن ككائنات إنسانية تتمتع بقدرات وطاقات موازية ومتساوية لما يتمتع بها الرجل . فدخلن عصب الحياة الاقتصادية كقوة عاملة. ونلن الاعتراف ببعض حقوقهن في المجالات التشريعية . وانسحت لهن المجالات التشريعية، وانسحت لهن المجالات المختلفة للاسهام في مشاريع التنمية. وبرزن في مجالات العلوم الانسانية المتنوعة. واقتحمن الحياة السياسية وشاركن في صنع القرار بأعلى مستوياته المصيرية في بعض دول العالم، وفي بعض البلدان العربية نلن الاعتراف بحقوقهن السياسية كأعلى شرط تنص عليه الدساتير عامة لاكتمال المواطنة.

ضمن هذه التحققات ، تدخل المرأة نسيج الحياة الثقافية كقوة مبدعة ومجددة في مجالات الفنون والأدب. إلا أن الملاحظ أن النساء اللاتي تحققن على هذا النحو قليلات حد الندرة . فمازالت الساحة الأدبية والفنية ، وتفعيل الحياة الثقافية بتعدد وجودها وأغراضها مناطة بالرجل ومازال قلمه يجري وحيدا في رصد الوقائع أوالتأسيس لها ضمن منظور واحد وقيم واحدية. الأمر الذي يجعل من هذا المنظور وتلك القيم عسيرة على التبدلات الجذرية عصية على الاستجابة لمعايير التجدد!

إذا ما اعتمدنا الدقة الموضوعية، وانطلاقا من قاعدة أن النساء نصف أي مجتمع فسنصل الى أن تفعيل الحياة الثقافية يقوم على نصف المجتمع فقط. لذا سيظل ذلك القلم وذلك المنظور وتلك القيم دون شرط التكامل أبدا.

نحن نقرأ أن الأدب مرآة الأمة، والمعبر عن وجدان عصرها وتاريخها ، فإذا كان نصف الأمة غائبا عن ساحة التعبير هذه ،فكيف نعتبره مرآة صادقة تعكس وجدان الأمة كلها؟ ألسنا هنا أمام مسألة حسابية ملتبسة؟ فإذا كان الرجل+المرأة = الكل. أو النصف + النصف = ١ (الكل) فكيف يمكن أن يكون النصف وحده مساويا للكل؟ ألا يبدو أننا نقرأ نصف الأدب، ونصف التاريخ ونصف الوقائع.. الخ. ومع ذلك نرى أن الواقع اليومي في تفاصيله الدقيقة يجعل المعادلة الموضوعية معادلة افتراضية ، أو رمزية فالرجل يرمز للمجتمع كله، بينما لا يشار إلى المرأة حتى على أنها نصف المجتمع إلا في صفحات بعض الصحف، وبعض صيغ المجاملات الاجتماعية الأخرى!

لكن هل حقا أن هذا الافتراض أو هذا الرمز مجاف للوقائع ومتعد عليها ؟ باستقراء سريع سندرك أن هذه المعادلة الرمزية حقيقية أو موضوعية جدا، إذ أن المجتمع ككيم وقوانين وحركة وتفعيل طاقة .. المجتمع بمفهوم سياسي ومفهوم اقتصادي ومفهوم تاريخي ومفهوم ثقافي، وما يندرج ويتفرع بين هذه المفاهيم ومنها هو من إنجاز الرجل الذي سيصبح بسبب من ذلك الانجاز هو المجتمع كله، في غياب المرأة عن ذلك التفعيل وانسحابها الى الوراء . لذا سيظل الأدب - كمثال - وحيد القلم والمنظور والقيم. وإنها لوحدة قاسية أن يبقى الرجل مضطلعا بكل هذه الأعباء الجسام، عابرا في سبيل إنجازها بكل المنعطفات الوعرة مستلهما في أكثر الأحيان قيم عصر الصيد حين كانت النساء يقبعن - لحماية صغارهن من الافتراس في - الكهوف ويقمن في علاقة رحمية مع الأم الأولى - الطبيعة - ليتغذين بثمارها أو يعدن إنتاجها في إطار حركتهن المقيدة بالصغار، بينما يمضي الرجل وحيدا - قاتلا ومقتولا - في البحث عن غذائه!

تلك أزمنة ولت في سيرورة التطور البشري الهائل، ولم يعد بالامكان الاتكاء على مبدأ تقسيم العمل الذي انحدر من ذلك العصر ، هل يبدو ذلك ممكنا بعد أكثر من سبعة آلاف عام!

وإذا ما كان الرجل هو الذي أنجز كل هذا التطور البالغ الدهشة وإذا ما مضى في وحدته القاسية يؤسس هذه الحضارات، أليس من البديهي أن يتم إسقاط ذلك الشعور العميق بالوحدة في نظرة دونية لعالم المرأة وكيانها؟!

أوليس ذلك الانجاز الفائق هو الذي منح الرجل الاحساس بالقوة والسيادة والجبروت؟ ألا يشعر الانسان صغيرا كان أم كبيرا امرأة أم رجلا بالفخر والاعتزاز والتفوق والثقة بالنفس والقوة حين ينجز عملا عظيما قيما في نظر الذات والآخر؟ أليست هذه طبائع الأمور والمشاعر؟

حدثتني صديقة تعمل في مجال التحليل النفسي، إنها لاحظت في تجربتها مع النساء اللاتي ترددن على عيادتها ، إن المرأة تعيش إحساسا خفيا بكونها ضحية! وهي تستمتع بهذا الاحساس الذي يصبغ سلوكها وحياتها وتقييمها لنفسها ويمنحها في الوقت نفسه فرصة التنحي عن تفعيل حياتها ويعفيها من الشعور العميق بالمسؤولية تجاه ذاتها وقدراتها والتحديات التي تواجه أي نشاط غير تقليدي تمارسه . بل إنها تجد في هذا الشعور تبريرا لمخاوفها وانسحابها ، وأكدت أن أغلب النساء لا يشعرن في أعماقهن الخفية بالمسؤولية حتى تجاه أدوارهن التقليدية ، إذ أنهن يشعرن أن هذه الأدوار ليست خيارهن الوحيد، وفي الأغلب مقصرات على القيام بها!

هنا ينهض سؤال آخر : كيف يمكن للانسان أن يشعر بالمسؤولية تجاه أمر لم يختره ولم يصنع قوانينه وأطره؟

تشكيل الأذى : ميسون صقر

الشعر فيوضات روح تتجوى وجسد يحترق

زهير غانم *

- ١ -

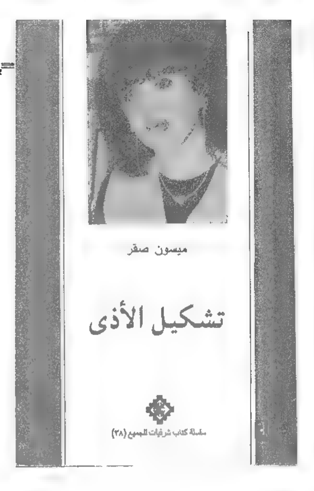
ليس للشعر سوى الاطلالة على عالم الغيب والشهادة وهو يشهد للكائن على وجوده، كما أنه يشهد على صيرورته في الحياة، وعلى فنائه وعدمه، وما بين هذا وذاك يقف الشعر كنشاط فاعل خلاق، يمارسه الشاعر على نفسه أولا وثانيا وعاشرا ثم على الآخرين كلغة تعبير يتماهى فيها مع روحه التي تتجوى، وجسده الذي يحترق، ومع الجحيم الذي يعاني، جحيم الرغائب والشهوات وأوهام المسرات واللذائذ، ومتع الحياة، حين تتسع الهوة بين ما يرغب ويريد، وبين ما يستطيع بسبب صلودة الواقع، وكتامته وربما قتامته وعتامته أيضا، الى ذلك يحاول الشاعر تسييد لغته، وجعلها سلطة معمولا بها في نشاطه القولي، وفي خطابه الشعري ومحاولة تمييعها، وتسييلها، حتى تجيء معبرة عما يصرف ويسرف من مشاعر وأحاسيس تتصادم، تحترب، تعالى، تتقاوى، وتصطرخ وتصطخب، مكونة معمعة غير رشيدة من الخطاب اللاعقلاني، واللاواعي الذي يتنادى ويتنادم فيه الشعر، حتى يصير التعبير سبرا لأغوار النفس البشرية في تماديها وتصاديها وجوعها على الانفتاح، على الصوت والصمت والصدى، وعلى الهمس واللمس، والغمغمة والدمدمة، على الاتصال والانفصال، وعلى التواصل والهجران وكأن لا هم للشاعر في هذا الوجود سوى ايجاده، وانوجاده فيه، ونفيه، وتغريبه عبر الأسفار والهجرات، الواقعية والحلمية وحتى عبر التجريفات الكابوسية، والتجوينات العشقية، فيما الحب ملاط الوجود الذي يتفق للشاعر أن يتلظى بنيرانه، وهجرانه وأن يكون بردا وسلاما في اتصاله ومواصلته وعمرانه، وإلا لماذا الفصول تغير الأرض حين تتوالى، ولماذا الأرض تدور، إن لم يكن للعشاق شأن بهذا كله فكيف يكون العشق؟ وكيف يكون الشعر إذ لم يكن انجذاب كينونة الى كينونة، ومغنطة وكهربة واستقامة، وانثناء وانطواء وشوق وانحناء روح وجروح. وحنين الى الغامض وتقلت للمكبوت، والمتروك والمهمل والمنسي واحتفاء بالهوامش والمتون، وخلق أساطير جديدة، أو أسطرة الواقع وتخريفه، وكأن الشاعر الذي يلد قصيدته، ينبذها، ويتحول بين الصحو والمحو الى جديد غيرها. لكن مجموع قصائده، هو ما يشكل مناخه الشعري القابل للاتقاد، والانبعاث من عوالم الرماد الى الجمر الدفيء.

• وفي «تشكيل الأذى» للشاعرة ميسون صقر القاسمي وهي المجموعة الثامنة لها مضافا إليها مجموعة بالعامية المصرية بينما هي شاعرة من دولة الامارات العربية المتحدة تكون قد خبرت التجربة الشعرية الحديثة في مجال قصيدة النثر، وقدمت كشوفاتها وفتوحاتها، بواسطة التعبير الشعري الجمالي، لأنها تعبر بوسيلة أخرى عما يجيش في داخلها من مشاعر وأحاسيس، وهي الألوان فهي فنانة تشكيلية ولها نشاط مميز على هذا الصعيد، وقد يكون عنوان المجموعة دلالة على هذا النشاط التخييلي أيضا، لأنها في الفن التعبيري التجريدي، وفي الاشراقات الشعرية واللونية الشرقية، وهي في التشكيل الفني والتكوين الشعري، كأنما تمازج اللوحة بالقصيدة، أو القصيدة باللوحة، وهذه حقيقة تتفتح وتتجلى في مستويي التعبير عندها، فاللوحة تحتوي شاعرية الألوان وربما الأشكال، والقصيدة تحتفي بالمرئيات والتصاوير، والخيالات والتجريدات، وكأن الشاعرة تنجم وتنقب في مرآة واحدة لتكتشف ذاتها على وجهيها اللذين يمرئيان الذات الشاعرة التشكيلية كل وجه بما يمكن للشاعرة من تخصص فيه، أو من تحويل وتدويل. وتأويل وترقيم إشارات وعلامات ودلائل ولمح ولمع، ولونيات وتشكيلات، وموسقة، وتواشيح وتواقيع، وربما هارموني يسود كلا المناخين المعبر عنهما من ذات إبداعية ملتئمة ملتغمة، واحدة موحدة.

- ٢ -

إلا أن تشكيل الأذى تعبير ضرير ومرير عن تجربة لافتة تحيق بالانسان الشاعر، وهي تجربة الكينونة وتجاذباتها وتنابذاتها في الوجود والواقع الذي تتلاطم وتتفاعل فيه، والذي بسبب احباط ما يسمى التواصل، تحمل الذات مرارتها

* كاتب من سوريا.



وتمارس الانجراح، ثم تأخذ بفصد الدم المتخلف عن هذا الانجراح الكينوني ، لأن جرح الحب غائر وعميق، وغير قابل للشفاء ، كما جرح الولادة الذي يؤشر العدم، والشاعرة التي توارب وتواري هذه الصراحة الذابحة تحاول بطفولية رائعة ، أن تقول عن ذلك بانه أذى، وهو يخلف حسرة نفازة في روحها ، فتلجأ الى ستة أقسام عناوين في الكتاب كي تبوح بذلك، والى أكثر من مئة وستين قصيدة ، مرثية محلومة ملموسة، مشعورة ومحسوسة ، ومشهدية، تتباين بين لمحة والتماعة في سطرين أو ثلاثة، وبين قصيدة صفحة وبعض صفحة، وبين نصوص قليلة تتجاوز الصفحتين ، إذن هي رغم أنها تمارس سرديات نادرة في وديان قصيدتها إلا أنها لا تسهب في تشكيلاتها، وتكويناتها التي تنعقد اللغة الشعرية عليها، بل تغمر التجاريب وتخثرها وتقطرها وتتقاطر بها وكأنها ذوب روح، وفتات جسد، دون أن يدخل في روعها الهذيان ، حيث حصادها الشعري وافر، ثر وغزير، بسبب الغنى اللغوي ، والكثافة واللطافة التي تتضرى وتتضور في تعابيرها ، حتى لو جنحت أحيانا الى بلاغات وسورياليات مخففة ، فإنها لا تتنازل عن لغة مشعرنة مشحونة بالقلق والأرق ، والسهد والحمى والكتمان وفيها من البوح والتشاكي والضراعات كما لو أنها صلوات سرية أو تعاويذ ورقي وأحجبة ، تصوغها الشاعرة كأنما لتشفى من مرض الحب الذي هو مرض الحياة، والذي يدفعها الى تقدير الأذى وتقويمه وإدراكه واستدراكه، وتكوينه وتشكيله، وتقديمه على شكل مشهديات شعرية ملفومة بالنادر والنفيس من التعبير الذي يحزم الرؤيا في ضيق العبارة ، ولا يترك الشعر في الحصار، بل يسرحه سراحا جميلا.

وكأن الشاعرة ميسون موسومة باللجاجة التجريبية والاختبارات الجمالية، لكنها توسوس وتسوس هذه اللجاجة في قصيدتها، من خلال التهدج والاختلاج، ومن خلال معاناة الوجد والجوى، والعصف العشقي الفادح الذي يزلزل ويتبركن في الروح، ويخرج من أفناء الجسد على شكل صهارات وشواظ، ونثارات وشهب ونيازك، وكل ما يتخاطف ويتسارع ، ويتلامع ويحرق.

وقصيدتها صادرة عن محرق وضغوط متبلور مشبع ، وهي عبارة عن تجويف ذات شاعرة أكثر منها تكوينا لموضوع ، إذ في الشعر تطغى كيفية القول على ماذا يقول الشاعر ، وهي كأنها استنبطت قصيدتها من مناجمها، وعدنتها من معادنها الكريمة ، وربما استخرجت لآلئها من أصداف ذاكرتها، وصيرورة حياتها وكأنها تؤرخ فيها ذاكرة الجسد أكثر من شطحات الروح ميالة الى القصيدة العضوية تارة، والشيئية تارة أخرى ، فيما لا تستريب في الحيثيات والتفاصيل، بل تحاول تماسا فاجعا معها، ورصد مؤثراتها اللامرئية اللاواعية عليها ، وهي تمشهدها وتمفصلها في القصيدة، وكأنها تمارس القبض والبسط ، دون ادعاء تصوف غدا موضة. أكثر منه اختبارا وتجريبا. إنها تتواتر وتتوتر بين قطبي العالم، بين الذكورة والأنوثة. مع احتفاء شديد بهما معا، حتى لو تخلل خطابها الشعري تساررات وتساوقات من العتاب وأفانين العذاب، إلا أنها دون الآخر الشريك الموافق والمفارق لا تستطيع عزف موسيقاه الشاعرة ولا الذهاب الى التواقت ، والايقاع والتواقع والارتكان الى التعبير الذي يضطرم ويتعانق ويتقادم ويستوطن ويتساكن نصها كجمهرة لا حصر لها في مساحة ضيقة هي القصيدة والجسد والكائن ككون صغير، ينطوي فيه العالم الأكبر.

على أن ذلك ليس كذلك دائما، فهي ما أن تبدأ حتى تتطوى وتتجوى ، وتتدله، وكأنها صبة مستهامة ، إلا أن مثلها لا يذاع له سر ، رغم أنها عاشقة حتى الثمالة، وتنشد الحب مقرونا بالحرية والانعتاق وتريده براءة وطهارة في الرجس والاثم وتحاول إنقاذه من الدنس والرجيمية، وتحاول جوهرته وتنقيته معا يعلق به من شوائب، وكأنها تريد زلاله، ودمعه الصافي ، وفجره الأول، والاشراق فيه، وتغدق عليه ما تشاء وكما يشاء، لكن وكأن حبها ملوث بالنكران والغفران معا، فهي ليست قاتلة أو قتيلة فيه ، كما أن الغائب الجلي الحضور معادلها في العالم ليس كذلك وهي تبني قصيدتها على توازنات جلية في

التعبير، الواقعي والحلمي فلا تستبد ولا تطغى ، ولا تدعي ولا تتداعى مشدودة حتى الانقطاع، رغم انفتاح نصها على فضاءات وآفاق وأمداء ، ورغم استغراقه أحيانا في سديم حلمي مغمض التفاصيل والحيثيات إلا أن ذلك من حيوية النص، وقدرته على الكشف والبزوغ والاضاءة، وترخيمه وترنيمه بالأصوات والأجراس، وموسقته الخبيئة التي تجعله يتشخص ويتجسد ، رغم تكوينه الأثيري النوراني.

- ٣ -

على أن للشاعرة تزامنا دقيقا مع مجريات حياتها، ومواويل تغنيها بصمت ، وكان ما تصمته ، أكثر مما تكتبه، وهذه دلالات شعرية، على أن الجيشان ، والفوران الداخلي يقعان في مصاف عسيرة حسيرة، ولا يخرجان الى الفوضى، وكأن ذهب الزمان يتغلغل في سراديب وأروقة قصيدتها ، كما ذهب الحنين. وذهب التعبير وقصدير المرايا، وفضة الأقمار والشاعرة عاكفة على تخريم ذلك كله ، وترقيشه ، وتلوينه، وزخرفته، وحمله على الانتظام في الطراز الشعري الذي تستهله ولا تنتهي ولا تتناهى فيه ، حسبها اعتماد ترجمتها الذاتية وتقلية مراياها عن الظلال والاشباح والأطياف والغياب ، ومن مروا ومن حضروا ومن زالوا إن كينونتها تتوزع في كينونات ، وتتكوم على كائنات ، وما تلجمه في الحضور، لا تستطيع لجمه في الغياب، وكأن الحياة سراب، وهي تتحرق وتحترق، وتنظر الى ما يتسرب من أصابعها، سواء كان الوقت ، والانسان هو الوقت، أو في العلاقة والعلاقات والانسان مجمع علاقاته فيما هي تنهم تهتم بنفسها ، وتحولاتها وتناسخاتها وتقمصاتها، تهتم بموقعها وحركتها ولعبة مضاعفات واستنساخات صورها في مراياها ، كذلك تفعل بالانسان المقابل، الموازي المجاور، الحاضر الغائب، العاشق ، المعشوق، وبكل مطارحاته ودويه، وصوته وصمته، وحتى موته.

إنها تقرب ما يبتعد أو تعيد صياغة ما يختفي ويزول ، فيما تباعد ما يقترب، وكأنها تتحكم بالمسافة المحكومة في الزمن وتشعر بوهنها أمامها ، فتتمرد وتحاول الحلم والشعر، سبيلان موهومان الى الواقع لكنهما سبيلان على الأقل ، والاشكالية في الجسد كمكان وزمان وعلائق ، وخفق ودفق ، ونبض ورغائب وتشه وغوايات وغلمة ومجون ، وشياطين وملائك، ومحاولات تبريك ، وطوبى، ونعم وجنائن، واحتمال حب وحنان، وحنين وإلفة وسكون ثم انفجارات لا مواعيد ولا مواقيت لها يعصبها الشعر في عصبه ، ويحصبها ويحزمها، ويتوارى فيها كما يسطع ويتوهج عبر القصيدة التي تذهب من وجودها بالقوة الى وجودها بالفعل، ومن إمكانها الى مستحيلها وتلك معضلة الشاعرة، مع القصيدة ، ومع استشعارها وتحضير أرواحها وجراحها وحفيفها وهبوبها، والتحول بها الى طقوسية

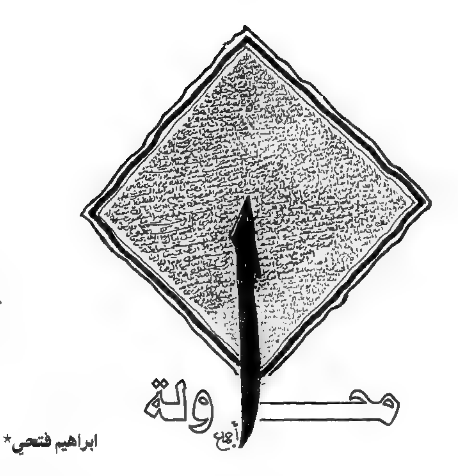
احتفالية ،وسياحات وبحرانات في فضاءات الجسد والروح والعشق وفي تهويمات وتديومات المكان والزمان.

وبعد قراءة مئتين وعشر صفحات من هذا الشعر ستكون نشوان أو جذلان، بما يتوارد فيه من مشقات وأوراد وأفكار ، وخصوبة وتروية وأنوثة تشتق الى أنوثات، وستحس بالرقة والعذوبة والتموج والترقرق في جسدانية النصوص ، وفي جدرانياتها الجمالية ، وكأن الشاعرة تنفتق عن حدائق الوجود، ونعميات الحب. وصعوبات الهجر، والوحدة والعزلة ، والتوحد والاستيحاش لكنها تظل في أنسي الكلام، ولا تذهب الى وحشيه. إنما لا تتعاظل ولا تتقعر ، لكنها تلجأ الى تفكيك الجسد ومؤثراته وتفكيك العلائق، والتعاشقات والاعتناقات وتوليفها ومنتجتها ، وتحويلها وإزاحتها، وتركيبها غير ما كانت عليه وكأنها تعيدها سيرتها الأولى ، أو تخلق بها سيرة جديدة، ومسارات متواشجة.

وما بين الالفة والاجتماع ، ما بين التساكن والاستيطان، تتماكن ، وتتافتن الشاعرة وتتقاوى في قصيدتها ، وتتغاوى ، عبر وقائع الحياة، ويومياتها ، وعبر تباريح الأمكنة ومنعرجاتها ومطاويها ، والاشياء، بإضاءاتها وظلالها واشتدادها وامتدادها وتقاصرها وجزرها في هذه الطقوسية الحلومة المحكومة بالقمر والماء والأنوثة ومشاغل القصيدة يتوارد ويتوالى الشغف الضاري الذي يستحوذ على الشاعرة ويمور فيها الى التجويد والتجديد في قصيدة النثر التي تتولاها ، كما لو أنها لوحات معتمدة في معمودية النار كاوية بسبب الأذى المتناسج في اللحمة والسداة من طبوغرافيا القصيدة ، ومن جغرافيتها وجيولوجيا أعماقها، ومن ليليات معزوفة الأنغام والتناغمات ، ونهاريات، موطوءة بالعبث واللاجدوى ، ومن أبعاد فلكية عبر الأجرام والمجرات لمتعة النظر وتخاطراته الخلابة.

تشكيل الأذى على مراوداته العشقية ، وبراعاته ، وارتغاباته التعبيرية ، شعري ضمري ضمائري تفرد فيه الشاعرة في رحابة روحها المحمومة للآخر الغير الذي يليق والمرايا التي تتألق وتتقد وتحول ، ويعتق قصديرها وتنمحي محتوياتها ، لكن للشعر ملكة إنقاذ ما يمكن إنقاذه وإنقاذ ما لا يمكن نفاذه إلا عن طريقه، حين يفيء الى اغترابه اللغوي والمعنوي، ويكتمل في سماء شاعرة تتألب على صفائها فترفده بصفاء الشعر، وكأنها في التدريبات والتمارين . تتبارى مع روحها الجارية رخاء في ريح رخاء، ومع جسدها الذي يندلع ويهب، ينجرح ويندمل وتتوالى عليه نحوسات الأيام وسعوداتها.

- تشكيل الأذى (شعر)
- ميسون صقر القاسمي
- منشورات كتاب شرقيات (القاهرة)
- ٢٢٠ ص قطع متوسط، غلاف أبيض أسود، رمادي، صورة الشاعرة.



تخطيط
للفنان
مصطفى
اجماع
المغرب

محاولة أجمع

ابراهيم فتحي*

يقول الناقد الكبير رجاء النقاش عن الشاعر أمجد ريان إن جرثومة العبث الشعري تسللت إليه فتخلى عن شخصيته وابتعد عن بدايته الواعية، ويضرب لذلك مثلا بقصيدة لها عنوان عجيب غريب من أربع عشرة كلمة يقول «تغني للتباعد أصعد، والبراعم حيطاني، أصعد، وهي الامتلاء، ترميني بالأهلة والشوك والجسر بالمنيع».. ولم يجد الناقد في هذا العنوان غير التشويش والاضطراب والعجز عن الايحاء بمعنى أو فكرة أو عاطفة (ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء ص ٤٨٤). ولابد أن معظم القراء كانوا يشاركون الناقد في استجابته لهذا النوع من الشعر الذي يذهب الى أقصى الحدود في الغرابة والخروج عن المألوف. ولكن بعد عدد إضاءة في فبراير ١٩٨٥ وهو العدد الذي نشرت فيه القصيدة توالت قصائد الشاعر ودواوينه وتعقيبات النقدية وبيانات زملائه الصاخبة المشربة بروح «حزبية»، فأزاحت بعض الغموض..وأوضحت بعض الارشادات في كيفية القراءة، ولكن القليل من الألفة الذي أحاط ببعض ما يسمى بشعر الحداثة أكد أن تجربة أمجد ريان الشعرية ماتزال تحتل مكانها العجيب الغريب حتى بين صفوف شعراء الحداثة أنفسهم وسأحاول في السطور التالية تقديم شهادتي عن محاولتي أن أوضح لنفسي ما غمض من شعر أمجد ريان. وأبدأ بعنوان القصيدة القديمة، فهو تقابل بين الثنائي التقليدي الرغبة/التحقق، والظل الساقط بينهما، ويتكون هذا الظل من التباعد والحيطان والشوك والجسر المنيع وكلها رموز عادية، أما الرغبة فتتجسد في الصعود والبراعم والامتلاء والأهلة. ويصور الشاعر فعل الصعود ودراما التحقق المأمول في وجه الصعوبات ومغريات الوعود وهما متداخلان.

ولا يقدم العنوان لقطات من تلك التجربة أحداثها الجزئية، بل يقدم عناصرها الانفعالية الايقاعية في موجات مختلطة، وتفقد الأشياء الخارجية صلابتها وتتحول الى تجليات لحالات شعورية ذاتية (وقد تكون حالات لا شعورية) هي حالات العزلة والوحدة ومشاعر الحواس المرهفة أمام مظاهر التباعد وتفكك الروابط، بين الناس. ويرفض الشاعر صراحة القوالب اللغوية المتداولة الجاهزة التي تعبر عن التجارب النفسية فتزين تلقائيتها وفرديتها وأصالتها وطابعها المباشر وقد يصل من ذلك الى اعطاء أهمية ثانوية لوسائل الفهم والتعبير العقلانية المعتادة، ووضع تجربة الوجود البدائي الحسي والخبرات المباشرة للحياة ومستوى ما قبل الوعي في الصدارة، ولنقل إن كل

* ناقد من مصر.

ذلك قد قدمه الرمزيون والسيرياليون وأضرابهم إبداعا ونقدا منذ نهاية القرن الماضي وبدايات هذا القرن ، ولا جديد في ترديده أو محاكاته ، ولكنه قد يوضح لنا ارتباط فكرة الوضوح والقوالب العقلانية المتداولة والفهم المشترك بمفاهيم الثبات المضمحل المتداعي والشيخوخة عند شعراء تلك المدارس، ومواجهتها بالتمرد الابداعي وانتهاك المعايير.

ولنعد الى قصيدة ١٩٨٥، الى أفق يصيب الشاعر بالدوار، وينظر إليه و«يمغنطه»:

يا أفقا من العيون الشيخة والنخيل المغضن،
أطلق عصفورة بيضاء ذات منقار أحمر كالسمسمة.

فاللون الأبيض والمنقار الأحمر الدقيق ينتميان الى عصفور لم يخرج قط من بيضة واقعية ولكنه مقابل للهرم والغضون ، وستحلق تلك العصفورة في الحقول الهوجاء وفي زوبعة النخيل خارجة من كتاب الغياب. وينادي الشاعر قلبه داعيا إياه الى الوقوع في «الرهجة» الحكيمة والى الانشقاق في وتر الحنين.

وكلمة «الرهج» في القاموس تعني الغبار والسحاب الدقيق كأنه غبار والشغب أي أحداث الفتنة والجلبة. وربما كانت تلك الكلمة التي يكررها الشاعر في سياقات أخرى مستمدة من صورة شعرية متوارثة عن القتال «سوف على مهج في يوم ذي «رهج» كأنه أجل يسعى الى أمل» والرهج هنا الغبار ولكنه أصبح يعني عند أمجد ريان المعركة والصراع والاحتدام، وتضاف إليه صفة الحكمة التي تنتمي الى التعقل والتريث لتخلق احساسا بالترابط المتناقض ، ترى هل تهنا بعيدا والكلمة هي «الوهجة»؟ لقد كان رجاء النقاش على صواب، في انتقاده عبث استخدام كلمات مثل «رطرطتني» العربات الخشبية والحناء التي «تشخب» شعر البنات والعجلات «المعجنة» والتباعيض؟ دون أن يرفض من الشاعر في نحت كلمات جديدة.

تعويذة الدرويش : بيان شعري:

وقد حاولت في ندوة عن الشاعر تقديم بعض المفاتيح للقراءة (هل تلزم مفاتيح ربما كانت «طفاشة» وهي أداة يصطنعها اللصوص لفتح جميع الأقفال هي الكلمة المناسبة) واعتبرت قصيدته «تعويذة الدرويش» مرشدا.

فالشاعر يقطن منطقة تقع في أقصى الحدود، هي حجرته بعد ضياع المستقر والملاذ، مع ذاته وذكرياته . أمامه منضدة متهدلة وأوراق متفرقة فوق الرفوف الكليلة وقفص عشب يسجن عينيه (لاحظ القافات ثم الفاء واجتماع الوحدتين الصوتيتين في قفص) فالتواتر والتكرار في أصوات لغوية محددة عند اختيار الكلمات يجعل لهذه الأصوات فاعلية بنائية، تضيف الى الروابط الدلالية للكلمات تنظيما يجمع بين كلمات لا ترتبط من حيث المعنى ويصبح لهذا التنظيم الصوتي دلالة مباشرة، فهو يدعم التماثل في ظلال المعنى. ولنلاحظ أيضا اللقاء بين الحركة الايقاعية الصوتية والبناء النحوي، والترتيب المنتظم للكلمات أو التماثل الاعرابي لتركيب الجمل، وقد تنشأ تنويعات إيقاعية من التوتر بين نبض التدفق الدلالي وطراز التركيب النحوي.

إن ذكريات خضرة الطفولة تمسك بأهدابه، فقضيته دائرية ضد المنطق المعتاد، ويدهمه خنجر التيه (صورة الأنثى الملتوية وكوبها الأنثوي). ويقابل سجن العشب سجن الآلي والتافه والكلمة المقننة.

ونلتقي هنا بحنين صوفي للنبع والمصدر الأصلي والطفولة، بسر أبدي وباستبصارات خفية، بحنين لواقع كلي متعال. كما نلتقي تيمة محورية عند الشاعر، تيمة الحب باعتباره منبعا أول للتوحد والانطلاق ، فالرغبة في هذا الحب المجنون تذيب الذات وتستعيدها وتضيعها في الآخر. ويعمل القاموس الصوفي على توكيد الوحدة بين أشياء الكون من المجرات والنجوم الى القلم والقيثارة والحلم، وسيواصل الشاعر ارتداء قناع الصوفي حتى عندما يكف عن استخدام قاموسه . فسيظل يحاول احتضان جسد العالم والحملقة في دائرية قضايا الذهن، وستختلط لديه النغمة الحسية الشبقية والنغمة القدسية معا.

النخيل القديم في أضلعه وفي عينيه العشب ، وماجدة تملأ عينيه بالصبح، وهو يصارع كل الرموز ويحمل قريته في حقيبته أو جرابه ، ومفردات القرية من جسور ووجوه، وأشلاء حقل تفرق في قدميه، هنا اتحاد صوفي بينه وبين نبعه مع تألق الذكرى وخبوها. أما مدينته فهي في السديم وبين جنبيه، أسوار ومآذن، والتواريخ تنام في المآذن ، حياة وموت معا في آن. ووسط أفعال حوله في المضارع، قباب تئن وأسوار تتمدد يجيء الفعل المضارع «تنام» التواريخ لينقل معنى هو النقيض من الحركة على الرغم من ثبات الصيغة النحوية فالتقابل ماثل كذلك في «شيء من الموت» والانتقال قبل ذلك من صيغة المضارع الى الماضي ثم الى المضارع: توغل في النخل، غني الهشيم، أنامله جاورت أفقا، مثل الانتقال من الذبول الى الصراخ ، ومن الانتفاض الى السكون ، ومن السفور الصارخ الى خفية السكون، فالأزمنة المختلفة تتحد والأوجه المتباينة تلتقي في ذات الشاعر. وبعد ذلك يأتي الانتقال من الجليل (المآذن والتواريخ والسديم والموت والخرافات المصطلية بالظلام) الى التافه اليسير «سواء يهرول ، ومشط شعر تجعد في رأسه المتشعب» (لاحظ

تساوق الجرس اللفظي للتركيز) . ويتم الهبوط من الكون الى الحجرة وذات الشاعر: «بص الى ساعة الحائط ، نافذة عادية ستفتح في المستقبل السموات العلا، سيزرع فيها أرجوحة والعناوين لم تعد مثبتة بمعالم الطريق بل انقشعت كأنها سحب»، وكلمة انقشعت ليست لها الالفة العادية لكلمة بص أو عناوين .. هنا نجد الدورة الدائرة صورة الانغلاق وصورة اللانهاية معا، وصورة من الأفق والعلو الى سلم لولبي ، صاعد هابط، قد يقود الى الأعالي أو الى النهاية.

وهو في شقته مع الحزن، وفي دوامة الحجرة يدور الزوار ، ومشهد التعبير الشعري هو مسرح من دخان السجائر تعرض فيه فجيعته: مصاب بالسكر ويعانق موتا، الغرفة الواهية التي كانت دوامة أصبحت الآن وقورا، غرفة واهية للتسكع، وتتكسر ظلال العمائر في قلبه كأنه قد لاذ بكهف افلاطون. وبعد التحليق والتحويم والاسترجاع يصبح مدار الحجرة مدارا لقلبه ، وهو مدار جروح ولون كآبات ومضغ للأحزان، والنغمة الرومانسية التقليدية تواصل التصاعد لتومىء الى الشعر في عالم الميكنة والخردة و«الواقع» والذين يعيشون على دخل أسهم شركة الواقع المساهمة، وصديده الروحي، والتقاط العارم الذي تنعته عربة الواقع الصدئة، فالزهور خردة ولكنها تنتفض وأمامنا صفة ولكنها صفقة حزن جديدة، و«جورنال معدني» حيث كلمة جورنال للجريدة ، في واقعيتها المألوفة، وغرابة أن تكون الخبر معدنية، في جمودها وتماثل ما تقوله كل يوم فالكليشيهات المعدنية هي أخبارها الطازجة ثم تجيء الجارة المعدنية . وتتجاوز واقعية الكلمات وابتذالها على نحو استعاري مع كلمات تقوم بشخصها بدلالة معاكسة وبالتباس مثل : جثة مقعد ملتو، وسينغلق خصاص الباب لن يغلقه أحد، حتى يسافر للذات عبر ضجيج الحديد.

ويستمر التقابل بين الزيف والوجد في جولة وجولات. فالشاعر يغمض عينيه ولكن الترام يخشّ وسادته (الواقع في نثريته اليومية واقتحامه) والشاعر يهاجر في «ضلفة» الباب، وتشرق عتمته وينهمر عالم الدمى المعدنية في تكرار مترافص في الصحف. «فالجنود» ينفذون فوق سريره نائمين ، وفوق البساط وعلى المنضدة. سيلبس الآن ساعته (غير ساعة الحائط) ، والعقارب دوامة، وهل هناك ما يحول بين صمت مذياعه المتبلد الذي مات وبين أن «يعوي» بأغنية من نيويورك وأن يتخلق نهد من المعدن اللامع الفضي. وماذا عن الغد؟ يوم غريب سيأتي . يشد رتاج الفضيحة الآن الشوارع فالحزن أسفلت آه سيرجف في قدميه أسفلت حزن»

ولن نواصل قراءة البيان ، فمن السهل متابعة كل الشفرة وإزاحة الغموض.

بنود إضافية في البيان الشعري

ولكن ما أضأل الحصاد، أبعد كل هذا الجهد اعتصرنا من القصيدة (أو لعلنا فرضنا عليها قسرا) قائمة من التعريفات الرومانسية التي ماتزال تعاني سكرات الموت، لتتبرج أمامنا في ثياب عرس؟ جموح الخيال وشطط العواطف ورؤية اللامحدود واللامتناهي والاستغراق في الرؤى الحلمية الخيالية، أي طغيان الفن على الحياة والذاتية على الموضوعية والحساسية المتورمة المكثفة على العقلانية؟ هل بلغنا قصارى الجهد؟ الحقيقة أنه لا يمكن الوقوف هنا ففي قصائد أمجد ريان لن نجد جمالا فنيا بمعنى بناء القصيدة في وحدة متسقة مما يعكس رؤية للعالم تقوم على الطراز المتآلف وانسجام الانسان والعالم الخارجي، بل تجيء تنمية القصيدة (بل والسطر والعنوان) تنمية طليقة متعرجة بل مراوغة تائهة فتتتابع الصور والايقاعات والافكار تتابعا متقطعا متوفزا سريع الاهتياج وثمة انتقالات مراوغة مباغتة في التيمة والنغمة خلال قفزات متنافرة واختلال في الانسجام والتكامل، وتعتمد القصائد وحتى الابيجرامات القصيرة على اندفاع طاقة متشابكة مشوشة لا على تصميم مغلق، ولنأخذ قصيدة «خذي وشمي» من ديوان «أوقع في الزغب الأبيض»، فالتوازنات حرجة مؤقتة لا يوفق بها. كنت أخذك من الأسماء، أعزف ، النهدان قبتان والخصر خيمتي. أعزف،هلع الرموش لي والشهوة الخرساء. أحضن الصلصال واللحظ الذي يتلظى، هنا تجربة عدم الاسترسال والولع بالاستجابات المتضادة. ولن نجد أي محاولة ظاهرة للتنظيم تبعا لمنطق الدراما البلاغية أي من خلال الانتقال التدريجي خطوة خطوة والتسلسل المتعاقب المنتظم في فكرة واحدة أو الذي توجهه فكرة واحدة بل الدوران عبر الأطراف والأضداد والانفراج والتشعب والانحراف :

(ورحت اقطع الأمصار والخلجان. أجلب ماء الآبار وأبني الزوايا والتكايا. أيأس فيك. أغني الموال. الذي يتهجى الكون في فستانك الشاسع. كنت ألملم النجوم والأقاصي وأدور في خيلاء الأقواس).

فنحن أمام تصميم بنائي مراوغ مكوكي ولذلك فهو درامي على نحو مباشر كثيف يتجلى كذلك في من «الأريج الأعلى» فكل لقطة هي ذبذبة باطنة لنغمة شخصية ذاتية ، وتتوالى اللقطات من زوايا خفية محتجبة. ويحاول الشاعر أن يكون حكيما على حسابه الخاص لا على حساب الأجيال السابقة، لذلك يقول إن اليقين الوحيد هو الدهشة، فما من

حقيقة موحدة السحنة في كل مكان وفي كل لحظة، ورحلة البحث معقدة الاتجاهات عبر توترات وتناقضات غير محلولة. وهل تصل الرحلة الى مرسى؟ يبدو أن الفورة والاشتعال في «رهجة» العناق كما يقول يظلان بمثابة الدوران الأبدي داخل إطار قدري نهائي شديد الثبات، وسنظل داخل عالم الاحباط على الرغم من أن عناصر التجربة شديدة النشاط متوهجة الطاقة ولكنها مجمدة مشلولة تبني فراديسها الاصطناعية في لحظات تطفو على نهر السكون. ويكمن التناقض بين الحركة والسكون والطاقة والشلل دون تنمية أو حل، في عالم الأنا والحبيبة في القمقم الصوفي الحسي. لذلك لا يبقى أمام الشاعر إلا أن يعود الى لبس قناع الشاعر المتنبي للمرة الواحدة بعد الألف في تعقيمات بلاغية : (كنت أمر على الحيطان المكسورة ، والورق الضبابي فوق كفي، وأقنعة الخواء مرصوصة حتى الأفق، وكنت أتلو النبوءة، بمراياي المتداخلة سيعكس قزحك آلاف الألوان). ولكننا نرى العالم بعد ذلك معتما مظلما كما هو. ويخيم الشلل رغم أن العناق يشهق من فرط الأغصنة التي زهجت فيه ومن فرط الدم الذي سالت عليه، فالشك العاصف تحوله الحبيبة حينما يدخل زمن المرأة الى «مدى يتوضأ في الجسدين» أي الى اذعان تقي لمبادىء قطعية ، الى «جسدانية نورانية» بالرطانة المعلبة.

هنا نلتقي بسورة الانفعالات الشبقية باعتبارها منفذا (مهربا) من عجز مجتمع الدمى الميكانيكية عن تقديم إشباع لرغبة دائمة الخضرة عند الشاعر، هي رغبة متسلطة في رؤى ذات درجة حرارة مرتفعة جدا، لأنماط من التكثيف والتركيز والاحتراق والتحليق متعالية تتجاوز الذات، وعلى الرغم من أن الشوق الى العناق تجربة شخصية إلا أنها تتجاوز ما هو شخصي فالحاجة عنده الى تجاوز الشخصي لا تقل عمقا وعنفا عن حاجته الى أن يكون شخصية شعرية متميزة. إذابة الاغتراب في النشوة وفي اللاعقلي السحري المجهول وفي غير المروض أو المستأنس وعلى الرغم من التناقض الظاهري في القول، نرى الجنس الذي كان ممارسة ممتعة يتغنى بها شعراء الماضي قد حوله أمجد ريان الى شكل مسرحي ميتافيزيقي واع بذاته، شكل لاشباع متعدد الأوجه بعيد عن التلقائية الحية بل هو ذهني متخيل، أو رمزي لغوي، فاحتراق الجسد في ألسنة النار الحسية الحلوة يفجر الألسنة بالأنغام والكلمات العلوية، وهي تتغنى بطاقة طبيعية صباحية تبحث عن جوهر الأشياء وليست حسية لذية همجية أو تجربة ماخور، ولكن تكرار تلك الأنغام والكلمات مرارا في طوابير من الصيغ يلقى عليها في عزلتها عن العالم اليومي ظلالا من المبالغة الزائفة والنزعة الخرافية الطنانة الصبيانية.

فذلكة ختامية :

في محاولتي قراءة الشعر الغامض لأمجد ريان لم أحاول قط أن أبحث عن مادة تناول ذات طابع سياسي لكي أصنفه في خانة التقدمية أو الرجعية، إن القول بأن الابداع الشعري ليس مجرد انعكاس للواقع أو دعوة لتغييره بل هو إبداع أصيل لأنه «واقع» شعري يشكل جزءا من الواقع لن يلغي الطابع الايديولوجي (نسبة الى الايديولوجية الجمالية) للعمل، فليست الايديولوجيات مكونات تخلط بالقصيدة وليست بمثابة المضمون السياسي أو الاجتماعي لها، فليس من الممكن استنباط شعر طبقة من سياساتها كما أن الايديولوجية الشعرية لن تجد تعبيرا عنها من خلال المضامين فحسب أو في المحل الأول بل من خلال الأسلوب بمعناه العام وهو طريقة ترابط العناصر التيماتية مثل البنات والورد والقلب ومنعطفات النجوم،أو مثل الحلم الحسي بالحياة النضيرة ، ورفض الجمود والضحية والمتمرد والثائر معا في آن، وتمجيد النهر والأرض والمرأة التي هي أرض ونهر ووطن، ثم ترابط تلك العناصر في كليتها مع الادوات التشكيلية، أي الترابط الذي يتجسد في تكامل الايقاع الصوتي وايقاع الصور وإيقاع الانفعالات والأفكار وطريقة التصميم ومبادىء البناء وفي الشعر كما في الفن عامة يدور الصراع من خلال صراع الأساليب ، فالأسلوب هو بعينه الايديولوجية الشعرية.

وأصل من ذلك الى أن أيديولوجية أمجد ريان الشعرية ناقدة لمبادىء القبح اليومي والمؤسسي تتخيل مثلا أعلى سابق التصور للأنوثة والاشباع والتحقق في جماليات الضوء الساطع والألوان الدافئة والمنحنيات (الأقواس) الجسدية، وهي مواقع الخصوبة والذوق المرهف لنخبة مثقفة ما تظل تنثر أزهارا ورقية لفظية على أغلال واقع مرفوض فلاحد للصباح في قلب الظلمة.

وشاعرنا لم يسر بالشعر الى الأمام أو الخلف بل انحرف به الى جانب، وأحسن اختيار تشكيلة تنتمي الى عصور مختلفة وبلاد مختلفة من الأسلاف (مصباح بيكاسو وراقصات ديجا وسان جون بيرس) ، وسنجد أصداء لأشعار وآيات بينات منصهرة، وبعض درر الشعر الصوفي وقد أعيد صقلها. وليس من السهل وضعه في خانة أنيقة للتصنيف فهو يقتطف بنسب مختلفة عناصر رومانسية ورمزية ، ويرفض السرد القصصي ويقترب أحيانا من السريالية ولكنه يخضع التدفق التلقائي لتشكيل واع. ولكن من المؤكد أنه برغم الغرابة المتعمدة وبعض الركاكة في الصياغة والوقوع في هنات نحوية لن يتوقف عن التقدم والعطاء ، فإن الطابع الحداثي لشعره يرهص بعناصر مما بعد الحداثة، عناصر الخطاب الهامشي ورفض التجربة الكلية ذات المركز والاحتفاء بالشذور.

قـراءة في ديـوان العصفورة المهاجرة بلقيس حميد حسن

هـاشم صـالح *

إلى اصدقائي في هولندا

لفتت انتباهي المجموعة الأخيرة ـــ والأولى ـ لبلقيس لعدة أسباب اولها وربما اهمها ، الطـابع الرومـانطيقي الجياش لبعـض القصائد ، وحتى لعناويـن القصائد، في الواقع أني مللت من «وبـاء التشيؤ» الذي اخذ يغـزو الشعر الحديـث في الآونة الأخيرة (النقـل في العشرين سنـة الأخيرة) فالدواوين الشعـرية تبدو ـ إلا مع استثناءات قليلـة ـ وكأنها قابلـة للتبادل فيما بينهـا دون أن يغير ذلك في الأمـر شيئا. يمكنـك ان تضع اسم هـذا الشاعر على مجموعـة ذاك، أو العكس ، دون أن تشعر بـأي فرق . هـل يمكنـك أن تفعـل الشيء مع أبي تمام ، أو المتنبـي ، أو المعري؟ لقد فقد الطابع الشخصي للقصيدة العربية وتحولت الى قصيدة عمومية واحدة تنطبق على الجميع وتصدر عن الجميع فهل يجوز ذلك ، أول شيء في الشعر هو خصوصيته ، هو أنه صادر عن ذات واحدة ، عن ذات محددة بعينها، عـن ذات انفجرت بالشعـر غصبا عنهـا .. والنقطة الثانية التـي أدت الى الوباء الذي يكتسـح الشعر الحديث حاليـا على ما أرى هي استسهال المجاز المبتكر (أو الصور الناجحة) بمعنى أنه يكفي بأن تقول الليـل أبيض، أو النهار أسود لكـي تصبح شاعرا يشـار إليه بالبنان ، لقد تحولت المجازات الابداعية التي تعبر عن تجربة حقيقية الى مجازات امتثاليـة مكرورة لا تجربـة تقبع خلفهـا، ولا إحساس. لقـد أصبحت مفتعلة لا معادل موضوعـي لها على أرض الواقع . وهنا يكمن سبب فشل الكثير من قصائد الشعر الحديث ، وارتباك الجمهور أمامه، واختلاط القيـم وعدم القـدرة على التقييم في مثـل هذا الجو، أرجـو ألا يتهمني المزايـدون حداثيا بـالرجعيـة ، والتخلف والحنين الى الماضي إذ أقول مـا أقول . فأنـا أقدر قصيدة النثر، بـل وأصبحت مؤخـرا أشبع حاجتي الى «الشحنات الشعرية» عن طريـق قراءة الكتب النثرية ـ كتب التراث مثلا ـ لا عن طريق قراءة الشعـر الحديث.

في كتاب «الصـداقة والصـديق» لأبي حيـان التوحيـدي او كتاب «الاشارات الالهية» شحنات شعرية هائلة. وقل الامر نفسه في عن كتب أخـرى كثيرة مفعمة بعبـق التراث. واذا ما انتقلنـا الى التراث الأوروبي وجدنا في «تاريخ الجنون» لميشيل فـوكو شعرا اقوى من اي شعر وقل الامر نفسه عـن الكتب الفلسفية لنيتشه ..الـخ.. وإذن فليس عندي أي اعتراض على التجديد الشكلي واجتراح المجازات الغريبة والشاذة بشرط أن تكون مبررة : أي بشرط أن يكـون قد دفـع ثمنها معـاناة وتجربـة واحتراقا. لنطلـع على بعض عناويـن قصائد بلقيس: إليكم أهلي دائرة أحزان، لغات النار، انت وخط العمر، تداعيات، ذكرى، ليس الى قلبي، أم لأسرار الروح، أنين، عتبات القرى، وقت القطـاف..الخ.. هذه العناوين الرومانطيقية التي تعبر عن تجربة شخصية حادة أثارت في نفسي شيئا محببا ومبهما في الوقت نفسه. لقد أعادتني الى الطفولة وقراءاتي الأولى وأول احتكاك لي بالأدب. ذكـرتني بذلك الأدب الـذي كان يكتب للتعبير عن الذات ، عن جروحات الداخـل ، عن تداخل الخاص، بالعام في واقع تراجيديا عربي يتجاوز كل خيال.

عنوان المجموعـة نفسه يفضح كل القصائد الموجـودة في الداخل، ويفضـح بلقيس نفسهـا. كـل شيء يتلخص في هـذا الاغتراب ، اغتراب الطائر عن عشه ، عن بيته الأول ، عـن وطنه ويبدو أن الشاعرة لم تبرأ بعد مـن هذا الاغتراب، لم تهضمـه كأمـر واقع ونهائي (كما فعلـت أنا مثلا. ولكن هل فعلت حقا؟) لذلك فهي لا تزال تكتب الشعر . عندما كنا أطفالا كنـا نرى الطيـور وهي تهاجر، وكنـا نتساءل : الى أيـن تهاجر الطيور؟ كنا نلاحقها بنظراتنا حتى تغيب. أتذكر أن هذه الصورة كانت تسحرني في طفولتي وتثير في الكثير من مشاعر الحزن والحنين الى شيء مبهم وغـامض. وكنـت أحسد الطيـور لأنها قادرة على الطيران، كنـت أربـط بين الطيران والانطلاق ، بين الطيران والحريـة ربما كنت أحلـم بالغرب وأوروبا منذئذ دون أن أعي ذلك. هنا يبدو العنوان موحيا جدا، ولعله هو الـذي دفعني الى كتابة هـذه المقالة. أقول ذلـك دون أن أنسى بالطبع الجرح العميق النازف الذي يقبع خلف هذه المجموعة التي تبقى مجمـوعة أولى في نهايـة المطاف. وعنـدما أقـول أولى فإنني أقصـد إنها واعدة بما سيتحقـق أكثر ممـا تحقق ربما . لكن لنتـوقف عنـد بعض الصور، عند بعض الدلالات على الموهبة الشعرية التي لا تنكر ، لنتوقف عند القصيدة الأولى التي تفتتـح الديـوان وتمتلىء بالطـابع الغنـائي والحنين العاصف الى الماضي .

يا بيت أهلي في العراق
لك التحية
كل الرسائل بيننا اغتيلت
كتبت لك الكثير
بكيت في كل الحروف
جبلتها بدم الحنين
كيف السبيل الى اللقا..

الـدليل الـذي لا يخطيء على نجـاح هـذه القصيدة هـو أنني أنـا المصاب بعاطفـة «الحنين المضاد الى الوطن» . أنا الـذي لا يمكن اتهامه بالحنين الى الـوطن ٢٤ سـاعة / على ٢٤ سـاعة، رحـت انفعل وأتـأثر

* كاتب من سوريا.

وأعود بـالذاكرة الى الـوراء.. هناك حـزن كثير وحرقة حقيقيـة في هذه القصيدة ، ويكاد المرء يغـص بالذكريات وهـو يسترجعها ، تكاد تقضي عليه الذكـريات . ثم لنتأمل قليـلا في هذا المقطع الذي تحلـق فيه بلقيس عاليا

يا بيت أهلي في العراق
ورفيف أجنحة الحمام على الفرات..

هنا كنت أتخيل الصورة بأم عيني كما هي على الرغم من أني لم أر الفرات في حيـاتي، ولم أر العراق ثم تنهي الشـاعرة قصيدتها بـالمقطع التالي الذي يضج باللوعة ونفاد الصبر:

فيا سنين توقفي
حتى نعود..

الشيء الذي فاجأني في هذه القصيدة وعلى مدار الديوان بشكل عام، هو هذا الحنين المطلق الى الوطن ، هـو هذا الحنين الأبيض الناصع الذي لا تشوبه شائبة. وقد يتساءل سائل: ماذا بي أتعتبر الحنين الى الوطن شيئا مدهشا أو عجيبا؟ أهكذا انقلبت القيم عنـدك عاليها سافلها؟ وأجيب . نعم أني استغرب . فبعـد كل التشـوه الذي حصـل، وبعد كـل المأساة التـي أصابـت العراق وغير العـراق لم يعد المرء يتحسـس لشيء. لم يعد يهتـم بشيء، لقد ماتـت العواطف فينا وتشيأت ليـس كرها بالـوطن، وإنما من شدة خوفنـا على الوطن. لقد تحجرت عواطفنـا ، تجمدت، أو تشيأت كما حصل للشعر الحديث.. لقـد ماتت فينا أشياء كثيرة أو قتلت مـن الداخل كما قتل.. الـوطن.. ثم تجيء بلقيـس وتحافظ على نفس الحنين الســابق وكأن شيئا لم يكـن . هذه القدرة على التفاؤل أو بـالأحرى على الاخلاص هي التي أدهشتنـي. هذه العاطفة الصادقة أو الصـادرة من الأعماق هي التي سرى تيارهـا ووصل الى شـخص عدمي مثلي : أي شـخـص انعدمت فيه كل المشاعر والأحاسيس والعواطف. شـخص تحول الى وحش عاطفي : أي موحش من الـداخل ومقفر . هكذا رحت أتسلق على عـواطف بلقيس كما تتسلق الأعشـاب الميتة (أو الطحالـب الطفيلية)على الأعشـاب الحية لكي تتغـذى منها أو تنعم بـالدفء والنور. رحـت أعيش بالـواسطة أي بشكل مواربٍ أو غير مبـاشر. بمعنى آخر بما أنني عاجـز عن الاحساس بأي شيء من تلقاء ذاتي ربما إنني فقدت الاحساس كليا ،فلماذا لا أعيشه من خلال الآخريـن الذين لم يتشوهوا بعد؟ .. أقـول ذلك وأنا واعٍ بحجم المأساة التي تخترق هذه المجموعة الشعرية الصغيرة الواعدة كما قلت بما ستحققه مستقبـلا أكثر مما حققته الآن ولكـن حتى مأسـاة ضخمة في حجم مأساة العراق لم تستطع أن تشـوه عواطف بلقيس ،على الأقل حتى الآن . هذا العشق للعراق، هذا الحب للعراق ، هـذا التشهي للعراق(وكأنه رجل تحبه) هو الذي يثير الاعجاب حقـا. وإلا كيف يمكن أن نفهم مقطعا رائعا كهذا المقطع:

مرة نعشق أو نضحك يوما أو نئن،
إنها في القلب قفل
ظل موصودا ولا يفتح
إلا
عند أبواب العراق..

كل المؤامرات الخارجية على شراستها وإجـرامها ، وكل الاستبداد الداخلي على عماه لا يمكـن أن يقتل وطنا لا يـزال يثير مثل هـذا التعلق، ومثل هـذه العواطف المشبـوبة. سـوف يظل العراق إذن، سـوف يحيا العـراق ، سوف ينتصر ــ أخيرا ـ العـراق .. في قصيدة تـالية بعنـوان «اعتراف» تقول بلقيس.

أعترف
أني لا أصلح
للحكم عليك
حين يحق الحق
فأنت بلادي...

حب أعمى للـوطن، حب مقدس لا يناقـش ولا يمس .. لا يمكن أن يخطـىء الـوطن. يمكن أن يخطـىء هذا الشخص أو ذاك هـذا الحاكم أو ذاك ، أما الوطـن.. في المقطع التالي ، وربما في بعض المقـاطع الأخرى، لا يملك المرء إلا أن يشعر بنغمة شعرية على طريقة محمود درويش:

أفي الصبح أني سأشرب
شايا من البلد الذي لن أراه؟
أفي الصبح يسعفني وجه أمي،
ولون شعور البنات،
بحي تعبنا من اللعب فيه؟

في آخـر قصيدة بعنـوان «عراق» نجـد المقطع التـالي الذي يختتـم المجموعة كلها:

تسكرني أنت عراق
النخل
الشواطيء
الأفياء
الطرب الأصيل
وحبات التراب.

اترك للقـاريء مسؤولية الغوص في هـذه العبارة الصغيرة: وحبـات التراب! ولا حاجـة الى التعليق الكثير سـوف أوقف هنـا استشهاداتي التـي ربما كانت قـد طالـت أكثر مما يجب. عنـدما التقيت ببلقيس لأول مـرة في هولندا بحضور محمـد بن شماش وماريان وآخرين رحت أتحدث كعادتي عـن متعة الغربة ومزايا الغربة وحسنات الابتعاد عن الوطن... وأعتقد أنها جاملتني ولم تجاملني عندما قالت. حقا إن هذه البلاد رائعة. وربما كانت الآية القرآنية الجميلة جدا قد كتبت من أجلها : جنات تجري من تحتها الأنهار!.. انظر الى القنوات التي تجري تحتـك في كل متر، وفي كل شبر من الأرض يوجد نبع ماء أو شـجر واخضرار. واتفقنا . حب الوطـن لا ينفي حـب الجمال أينما كان. هناك جـدلية تـربط بين الـوطـن/ والغـربـة، بين الابتعـاد/ والاقتراب بين الحضـور /والغيـاب وربما لكي تقترب ينبغـي أن تبتعد . وهـولندا بـلاد جميلـة تسرح فيها الأبقـار على مـد النظر: هـولنـدا بلد المراعـي والزهور والقناطر الغامضة وقنوات المياه التي تحاذي الشوارع الى ما لانهاية.

ايمان مرسال

تهندس شعرها رياضيا

عالية شعيب *

بعد ديوانين أولين، «اتصافات» و«ممر معتم يصلح لتعلم الرقص»، يأتي ديوان الشاعرة ايمان مرسال الثالث «المشي أطول وقت ممكن»، مرسخا بصمتها المميزة ومؤكدا بصدق وانهمار تلقائي عفوي ذكي أن هذا هو عالمها ومفرداتها والاهم منهجها في كتابة الشعر. ديوانها الأول كان مطرا إنفعاليا عنيفا ساخنا أحمر ارجوانيا عاصفا، قصة حب براقة راعدة بالعشق وتكشف جسد المرأة لها من خلال عشق الآخر له. ديوان حارق وجدانيا - وربما لذلك - جاء الديوان الثاني بعده باردا شعريا، بلا ملامح تميزه أو تجعل القارئ يتشبث به ليل نهار حتى ينهيه، فشلت شخصيا في التواصل معه اذ لم يدخلني كنص شعري لأنه لم يمنحني مفتاح الدخول إليه. ولكن لم يخل الديوان الثاني من إشارات ذكية تنبهت لها ايمان بذكاء واستغلتها بمهارة في ديوانها الثالث جاعلة منها منهجا كاملا سيميزها عن زميلاتها الشعراء لسنوات طويلة قادمة. صدر ديوان «المشي أطول مدة ممكنة» عام ١٩٩٧ عن دار شرقيات في ٥٨ من القطع الصغير، ويتضمن القصائد التالية: من أجل العبور بين غرفتين، ليس هذا برتقالا يا حبيبي، زيارة، مساء في المسرح يحدد النقطة الضعيفة، أحيانا تتلبسني الحكمة، النعيم، العتبة، السعادة.

التقيت بإيمان في دار شرقيات بالصدفة، وفرحت لكني خجلت من أن أشرح لها كم أحببت ديوانها الأول اتصافات وكيف أثر في ونام طويلا على وسادتي. كانت نحيلة بشكل واضح تدخن بشراهة كما يدخن الرجال في مجتمعاتنا أو النساء التافهات المدعيات للمدنية والتحرر أو المبدعات غريبات الأطوار وهي تنتمي بقوة وجدارة للفئة الأخيرة. كانت ترتدي تنورة كاروه واسعة مستديرة بحيوية وخيل الى أن فراشات عديدة ملونة تختبيء أسفلها. شعرها القصير فوضوي بجمال هويته الخاصة. كانت بسيطة نقية تلقائية وغير هادئة فلا يمكن تجاهلها، لها حضور ساطع دون أنوثة تقليدية ملونة. مطلعة وذكية بمعنى الذكاء وليس استعراض العضلات الفكرية الرخوة كمن يقوم بالقاء مصطلحات ثقيلة صعبة التحديد لسرقة انتباه الآخرين عنوة وشديدة الثقة والاعتزاز بالنفس. من هنا يأتي عنوان تميزها إذ حين اضطرت لوضع صورة شخصية لها على غلاف ديوانها الأخير لأنها ببساطة طريقة وأوامر دار النشر ،لم تختر صورة عادية تظهر فيها أنوثتها المألوفة المكررة لدى كل امرأة، بل على العكس اختارت صورة غريبة وخاصة، صورة جانبية بذقنها الحاد وأنفها الشامخ وكأنها تقول: هذه أنا موجز النساء وجوهر الشعر.

لكن ما معنى أن نقول إن ايمان تقيس شعرها رياضيا، وما علاقة القياس الرياضي هنا بالشعر؟ وجدت في ديوانها الأخير أنها تمارس فن القياس على النص فتمزج بين فنية اللغة والحنكة الرياضية، بمعنى أن الكلام يبدو عادي مألوف المعنى خارجيا أو ظاهريا ولكن صفه بطريقة معينة وترتيب مقصود هما اللذين يحدثان الرنين الشعري الباهر الذي يجعل القارئ يتوقف ليقول: ياااه! لنتأمل المقطع التالي: (كلما مر نور عربة/ بدا على الحائط/ وكأن الكرسي الهزاز يتحرك ثانية) ص ١٢. المعلومة هنا بديهية والجميع يعرف تلقائيا أن نور العربة المارة سيحدث شيئا على الحائط، ولكن مجيء العبارة الأخيرة (وكأن الكرسي الهزاز يتحرك ثانية) في هذا الموقع بالتحديد هو الذي أحدث الدهشة والحبكة الشعرية المذهلة. فمن ناحية يبدو لنا النور جامدا في سقوطه على الجدار في الواقع لكنها منحته القوة والفاعلية في قدرته على تزويد الكرسي الهزاز بالحياة والحركة. أما في مقاطع أخرى فالذكاء الخالص والحنكة الخيالية واللغوية وحدها هي التي تهندس النص، تقول: (يدق جرس الباب ثم يتوقف/ يبدو أن أحدا ما أخطأ في رقم ما / هل تعتقد بوجود علاقة بين الصفاء الداخلي/ وازدياد القدمين بياضا) ص ١٣. لا علاقة عقلية بين جرس الباب وتوقفه والتساؤل اللاحق سوى شعرية الذائقة المتيقظة والمتنبهة لدقائق وشرائح النفس. هل كان مثلا تأمل بياض القدمين وما يضفيه على الروح من شعور طاغ بالنعومة والرقة أو براءة الطفولة في أنثى ناضجة والنشوة الحميمة المصاحبة لها. أو كان تساؤل الشاعرة عن معنى أو حقيقة الصفاء الداخلي

* شاعرة وأستاذة جامعية من الكويت.

واستغراقهما في كل هذا أثناء ارتفاع صهيل الجرس وعدم استجابتها ثم توقفه عنادا أو احتجاجا. لعل أجمل ما في الديوان إنه يثير هذه التساؤلات لدى القارىء المتنبه المخلص ويجعله يتخيل ـ لمجرد التخيل ـ كيف توصلت الشاعرة لهذا التعبير أو كيف التقطت تلك الصورة.

أما التعابير الجنسية فلها نصيب ضئيل في هذا الديوان بحسب ضرورة موضعها في اللقطة دون افتعال أو حشر قسري كما تفعل بعض الكاتبات المدعيات للتحرر والجرأة، الأمر الذي غالبا ما يفيد العكس تماما. نعود هنا لفكرة القياس الرياضي لنية الشاعرة الواضحة بعدم طغيان صفة الجنسية وأولوية الابداع الشمولي بدلا منها، مما الغى الشعور بالتقزز. تقول: (حوض امرأة نحيلة/ يصطك بالقفص الصدري لرجل جاوز الاربعين/ ركبة تتدحرج كي يلونها الرماد..) ص ٢٣. لا مفر من إدراك أن المشهد عنيف جنسيا، ولكن الباهر رياضيا هنا هو موازنة المقطع بوضع العبارة التالية (ركبة تتدحرج..) في هذا المكان بالذات، لأنها خففت تلقائيا من حدة التعبير الوصفي السابق لها وجاءت مثل جرعة الماء الوفيرة بعد اللقمة الكبيرة. اما اللقطة الأخرى الباهرة على مستوى التواصل مع النفس فهي (اجلس أمام المرآة في تدريب شاق/ لازالة الرائحة التي تركتها شفتان على عنقي/..) ص ٢٧ لعل أول تساؤل بديهي خطر لي عند قراءة هذا المقطع هو لم لا تغسل عنقها بالماء والصابون، أسهل وأنظف، لكن الايحاء النفسي — الأنثوي أقوى في تخيل جلوس المرأة أمام المرآة وممارسة عملية إزالة الرائحة .إن المواجهة بين المرآتين لذيذة فلسفيا، المرأة التي تركت الرائحة على عنقها والمرأة التي تقوم الآن بالازالة، الاثنتان متشابهتان ولكن مختلفتان. أما الامر الآخر المثير رياضيا هنا هو اختيار تعبير رائحة لكلمة شفتان بدل طبعة أو أثر أو قبلة الشفتين. هل لاعطاء ايحاء قوي بالقرف مثلا، أو لصعوبة المهمة إذ انه من السهل غسل القبلة أو الأثر الواضح وليس الخفي المعنوي المجرد كالرائحة.

أصل الى تعبير آخر مؤثر فلسفيا ومثاليا تقول فيه: (ازداد نحولا/كأنني أجهز نفسي/لطيران ذاتي) ص ٢٩ أول ما يلفت الانتباه هو العلاقة بين النحول والطيران، وليس النحول المجرد بل المتزايد، ولعل العلاقة المألوفة في الذهن غالبا ما تكون بين النحول والضعف أو الوهن والمرض ..الخ. أما ربط النحول بالطيران، فتفيد بتوجه عفوي لدى الشاعرة بالانفلات والتحليق والتحرر والتعليق عاليا. لكن كيف يحقق لها النحول ذلك؟ هنا نجد إشارة غير مقصودة للفلسفة المثالية التي تقول بتجرد الروح من قيود الجسد (اللحم الشهوات الرغبات العاطفة)، والنحول هنا يخدم الغرض تماما في أنه يقلل من ثقل الجسد ويساعدنا على تخيل تحليقه بعد أن صار خفيفا. معادلة رياضية باهرة أجمل ما فيها قراءة ما لا نتوقعه أبدا، ولكن مع استعدادنا تلقائيا لتقبله لنجاح هندسة صف الكلمات قرب بعضها البعض، الأمر الذي يهيىء استعدادنا السيكو- عقلي للقبول. أما النص التالي المؤثر فلسفيا فهو بعنوان العتبة، تصف فيه الشاعرة امتزاجها التفصيلي الدقيق أحيانا بالأصحاب الذين يشاركونها التفاعل والحلم. تقول (فجرينا ساعة/ واصبحنا أكثر هدوءا في شارع المعز/ حيث قابلنا شهيدا متزعجا/ وطمأناه أنه حي../ ويمكن أن يسترزق إذا أراد/ ثم أنه لم تكن هناك معركة أصلا) ص ٧٧. البديع في هذا النص ليس هذه الشرائح الشعرية الذكية فحسب بل المفرقعات التي اعتادت الشاعرة إفلاتها في آخر النص، (.. وعندما قررت أن أتركهم جميعا/ أن أمشي وحدي/ كنت قد بلغت الثلاثين)ص ٧٨. أن إنفرادها واستقلالها عن الجماعة تأكيد صريح لفرديتها واصرارها على التفرد في آن واحد، مع فارق صغير في نظرية هيدجر عن الوجود الأصيل والوجود المزيف، هو أن وجودها مع الجماعة (الاصحاب) لم يكن مزيفا أو مستلبا لأنه كان فعالا وشديد الحيوية. (قال الفيلسوف الوجودي هيدجر أن الوجود المزيف هو فقدان الفرد لميزاته الفردية حين تبتلعه الجماعة، أما وجوده الأصيل فهو مقاومته لابتلاع الجماعة له) في مواضع أخرى تفاجيء القارىء ألفاظ وأوصاف شديدة الروتينية والاعتيادية سرعان ما تبدد الشاعرة بلادتها بمفرقعات ذكية تشعل بهجة المقطع تقول: (الزوجة / تلم الآن الملابس النظيفة من حبل الغسيل/ وتدوس على زهور السجادة/ ربما ما زالت الزهور مبللة / برائحة جسدين لم يكن لديهما الوقت الكافي/ فحصلا المتعة من تصاعد الرعب)ص ٤٨. الزوجة تكمل مسار يوم اعتيادي وتتابع مهامها الزوجية، لكن سرعان ما يشع المقطع حين تضفي الشاعرة النبض في زهور السجادة التي تدوسها عشرات الخطوات يوميا دون حساب لرقة ورقها أو ألمها. ثم تكمل إشعال المقطع بتزويد الزهور بمزيد من الحياة في قولها باحتمال استمرارية نشوة الزهور من معانقتها للعاشقين العجلين. لابد أن نلاحظ هنا انتباه الشاعر اليقظ بكل ما حولها، فمن من يرى زخرفة السجادة أو يمعن في زهورها ليتخيل إمكانية أن تكون .. حية! ثم الموازنة الرياضية من جديد في شبك العبارات الوصفية في الزمن والمكان المناسبين بالتدريج المنطقي المخطط بذكاء وحنكة عقلية باهرة، البدء بالمشهد الروتيني ثم عبوره نحو تخيل حياة الزهور المطبوعة على السجادة، والانتقال معها نحو قفزة أكبر في إحساس الزهور بالعاشقين وتفاعلها معهما

أما السعادة فهي ببساطة: (في آلات التجريف الجديدة بالحب / يسبقها لسانها عادة / وتقلب بحياد ذاكرة الأرض). ص ٨٣.

بانيبال BANIPAL
العدد الأول .... مرتقى الابداع

بمشاعر فرح وفخر كتبت الناشرة والمحررة افتتاحية عددها الأول من مجلة BANIPAL ثلث السنوية والصادرة في فبراير ١٩٩٨، تقول مارجريت أوبانك (يحدثني بعض كتاب العربية عن نقص حاد لترجمات الأدب العربي الى الانجليزية، موعزين إلي أنه محض مؤامرة ضد الثقافة العربية، بل واجحاف ضد العالم العربي برمته. ومع علمي بوجود عوائق، فقد قررت أن أغض النظر عن أسئلة لا تجد لها اجابات، تعود قضاياها الى قرون خلت، وأن أبدأ .. هكذا)!

والبداية قوية لمجلة رائدة في مجالها كانت هناك — كما نعلم — محاولات لمؤسسات رسمية وجامعات للترجمة الى الانجليزية - أو غيرها من اللغات - لكنها لم تكن تخرج عن سياقين : الأكاديمي بأفقه الضيق، والاقليمي بتعصبه الشديد، لتأتي هذه الدورية الجديدة، خارج السياقين معا .. وغيرهما!

هكذا نرى في اختيارات الترجمات : أغاني مهيار الدمشقي (أدونيس) ٦ قصائد: (كمال أبوديب) الريح (صلاح نيازي) مرتقى الأنفاس (أمجد ناصر) حكاية فراشة (غازي القصيبي) وقصائد أخرى كتبها هاشم شفيق، مي مظفر، ناتالي حنظل، خالد النجار، خالد مطوع، محيي الدين اللاذقاني، وعبدالقادر الجنابي.

ولم تكن النصوص القصصية بأقل حظا، حيث يجد القارىء مساهمات زكريا تامر وطارق الطيب وعبدالله صخي وصموئيل شمعون (المشارك في التحرير والتصوير) وحسونة مصباحي وغيرهم.

هذا عدا آراء ومراجعات وتحقيقات: تكتب منى نجار عن تجربة خالد المعالي ودار الجمل للنشر والتي اسسها بعد ما استقر به المقام في كولونيا (ألمانيا)، ويقترح محمد علي فرحات قائمة للترجمة تبدأ بأحمد فارس الشدياق وأدونيس وهدى بركات ونزار قباني والماغوط وآخر ٤ مسرحيات لسعدالله ونوس، مرورا بروايات وقصص عراقيي الداخل والمنفى مثل محمد خضير ونجم والي والأعمال الخليجية المعاصرة.. ويختتم فرحات بقوله : إن تلك القائمة تضاف الى الأسماء المصرية والسودانية والشمال أفريقية لأنها من الضرورة أن تتاح قراءتها للجمهور المطالع بالانجليزية .

في الحوار الرئيسي يتحدث سركون بولص عن رحلته الطويلة (حقا) منذ خروجه من العراق بدون جواز سفر ووصوله الى بيروت لا يحمل سوى حقيبة بها مخطوطة لترجمة (الملك لير) أرسلها معه صاحبها الشاعر جبرا ابراهيم جبرا الى صديقهما يوسف الخال.. ثم القبض عليه لاحقا لعدم وجود أوراق ثبوتية معه وتدخل غادة السمان لدى الرئيس اللبناني .. ويخير سركون بين العودة للعراق أو أي مكان آخر.. ويختار المكان الآخر أمريكا..

الغلاف بريشة يوسف عبدلكي

الحوار الطويل والممتع يتابع فيه الشاعر رحلته حتى وصوله الى مهرجان عُمان الثاني للشعر العام الماضي وكيف كانت صدمته الجميلة بوجود قراء له .. في الوقت الذي - ربما - يغفل عنه النقاد.

ويجد القارىء مراجعة مهمة لآخر أعمال يوسف القعيد (أطلال النهار) للناقد فيصل دراج وتشير المجلة إلى أن عدد يونيو القادم سينشر مقتطفا من الرواية.

المحرر المساعد للمجلة هو الكاتب: صموئيل شمعون، أما مستشارو التحرير في بانيبال فهم اردموت هيلر، هشام شرابي، بيتر كلارك، محمد علي فرحات وسيف الرحبي.

ويشرح الرسام فيصل لعيبي أفكار رسومه الشرقية في القسم الفني من المجلة بما يؤكد على رعاية المجلة للآداب والفنون معا، الأمر الذي جعلها تحمل اسم بانيبال المشتق من آشور بانيبال، آخر الملوك الآشوريين العظام المؤسس في نينوى أول مكتبة في الشرق الأوسط القديم، لا تزال ملاحمها المكتشفة تحكي قصة الخلق والطوفان وجلجامش والكثير من الحكايات والأساطير والأمثال والصلوات تتمثل BANIPAL الروح ذاتها الراعية للابداع، بريادتها ومحتواها بجدتها وجديتها وتحقق حلما شخصيا للكثيرين - وأنا منهم - بوجود نافذة يطل منها الأدب العربي المعاصر على القراء في الغرب.

أشرف أبواليزيد



«إن الثورة الأكثر استعجالا في الانجاز هي في نوع من الرجوع في الزمن»

«أرتو»

لجأ أرتو الى الماضي البعيد يبحث فيه حتى يستطيع المسرح استعادة بعده الأول، وحده اللجوء الى هذا الماضي ـ يعتقد أرتو ـ يستطيع أن يحيي الخشبة ، كما لو أن المسرح والأصول لا ينفصلان، وقد بدت لي مقاربة مشروع أرتو عبر الانثروبولوجيا خطوة ضرورية لتفجير حمولته الثقافية التي تجعل من المسرح أحد المجالات المفضلة للبحث عن الينابيع.

من المسرح الى الانثروبولوجيا

إن الطريق التي قادتني من المسرح إلى الانثروبولوجيا ، ومن التفكير في الممارسة المسرحية المعاصرة الى تحليل نصوص أرتو، بدأت بالنسبة إلي، كما بالنسبة لآخرين، من جيلي، من التجارب المسرحية الكبرى لسنوات الستينات، جروتفسكي وباربا، بروك والمسرح الحي، كلهم حاولوا ايجاد أصول المسرح واقتراح أشكال جديدة «للطقوس الحقيقية» كما قال بروك ، فتعلق الأمر بالنظر نحو الثقافات الأخرى (ثقافات الشرق على الخصوص) أو نحو الماضي القديم للتقاليد الغربية، والجواب دائما هو البحث صوب الثقافة التي مازالت قريبة من الجذور.. الثقافة المستعملة للأسطورة.

كيف نفهم حركة «الرجوع الى الأصول» هذه، بتحديد المحتوى والرهانات ، دون الاستعانة بالانثروبولوجيا ؟ وهذه الأخيرة الا تتخذ كموضوع للدراسة هذه الثقافات حيث الفكر الأسطوري والممارسة الطقوسية تشكل قاعدة الحياة الفردية والجماعية؟ وهناك ما هو أكثر: إن الانثروبولوجي المعاصر ـ من ليفي ستراوس الى بلانديي أو كلاسترس ـ يجد نفسه أحيانا في لقائه بثقافة الآخر، خاضعا لاغراء ترقب الدروس المستوحاة من الفكر الأسطوري تبعا للأجوبة المطروحة على أزمة ثقافته الخاصة. هكذا فالانثروبولوجيا لا تزود فقط بأدوات التحليل، ولكن تكشف أيضا ، داخل خطابها الخاص، عن تماس غريب مع متطلبات مسرح مسكون بنموذج ثقافة مفقودة، إنه من هذا المنظور المتمثل في الاستعمال المزدوج الانثروبولوجيا يتضح تماما ظهور هذه الأصناف من الأسطوري والطقوسي من جديد

★ كاتب من المغرب.

في المسرح المعاصر، عبر إعادة استثمار سيرورات الرجوع الى الأصل الى المركز وعبر إعادة اقتحام الوحدة التي شكلت قطب التجارب الكبرى لسنوات الستينات.

حيث يصبح آرتو المفتاح

شكلت الطريق، وأسئلة أخرى ظهرت على ضوء الانثروبولوجيا، حقل شاسع ينفتح ويهتم بإعادة تعريف اللغة المسرحية بواسطة استعادة ملكية الطاقات المفقودة للعلامات القديمة، إن مسألة الفعالية وقوة العلامات في المسرح - الحاضرة في قلب محاولات جروتفسكي وباربا وبروك والمسرح الحي - تحيل على ذلك الذي صاغها في جذريتها أنتونان آرتو، وعليه إذا كان موضوع العودة الى الينابيع لدى آرتو له إحالة لأجل التفكير في المسرح المعاصر، فذلك باعتباره محاولة لاعادة امتلاك اللغات «البدائية». بالنسبة لآرتو، ترتبط إعادة اكتشاف الينابيع بالبحث عن نقطة الانطلاق، عن مبدأ للتوجيه لأجل الابداع، وايضا يجب قراءة نصوصه والاستماع الى خطابه في ارتباط بمستلزمات الفعل هاته.إن آرتو هو الذي ذهب بعيدا في طرح جمالية مسرحية مؤسسة على المحاكاة باسم العودة الى الممارسة القديمة الفعالة والاجرائية للعلامات.

إن إعادة اقتحام لغة أصلية ، حيوية خلاقة للحقيقة بواسطة المسرح، لا تنفصل عن المطالبة بثقافة أخرى... ثقافة أخرى حيث يشكل الشرق والمكسيك النماذج المفضلة ، لأن آرتو كان لـه عنها الحدس الصحيح فالفعالية المفتقدة في العلامات التي يريد ايجادها في المسرح ، لا يمكن أن تظهر الا بطريقة مختلفة في التفكير بما في ذلك الحقيقة والانسان وعلاقة هذا بتلك وليس لها معنى إلا في إطار تفكير سحري — ديني كما تحلله الانثروبولوجيا ، على هذا المستوى يوجد انسجام عميق بين متطلبات آرتو. وكل مشروع آرتو يأخذ معناه وحمولته في علاقته بهذه العقلانية الخاصة التي تبرزها الانثروبولوجيا ، ظاهريا، من غير عقلانية ثقافات الفكر السحري — الديني، هذه الثقافات - تقول الانثروبولوجيا - ترتكز على منطق آخر ، طريقة أخرى في التفكير وتنظيم التجربة . إنه ضمن هذا المنطق تندرج فعالية الممارسة الرمزية، هكذا تأتي الانثروبولوجيا لتثبت صحة حدس آرتو، ولتظهر كل أصالة مشروعه، عالج آرتو بالفعل انتقال المسرح خارج حقل الجمالي Exthétique نحو حقل الثقافي - le culturel.

من الرؤية نحو الآخر الى المسرح كثقافة مضادة.

يمكن للمسرح ، بالنسبة لآرتو، أن يمنح امكانية الخروج - بالمنطق التحليلي والتفريقي - من الثقافة الغربية من أجل اقتحام ، ليس فقط جمال رؤية سحرية للعالم، ولكن من أجل تغيير الثقافة أيضا. يقترح آرتو رؤية محددة لمسرح قادر على استعادة ملكية منطق يتضمن في الوقت نفسه ، رؤية مغايرة للعالم وتمثيلا آخر للشخص والجسد وممارسة أخرى للغة

إذا كانت «الثورة الأكثر استعجالا في الانجاز هي في نوع من الرجوع في الزمن» كما صرح آرتو منذ سنة ١٩٢٧، فليس ذلك بمعنى البدائية المبهمة إنها باسم يقظة ثقافية حقيقية يقظة ترتكز على نماذج الأصول في ماضي الثقافة الغربية ، يقترح آرتو معلمين:

١ - التراجيديا القديمة والمسرح الاليزابيثي ، المؤسسان على طاقة الحكايات القديمة والمتضمنان لقدرة معينة على تحويل القوى وإقامة العلاقات مع الغيبي L'invisible ، ويراها مع ذلك محدودة وأنها ليست النماذج الكافية التي تزود بالجواب الصحيح.

٢ - الاحالة على الطاعون والكيمياء، هما قويان جدا ، فالأول يحيل على قيمة الأوبئة الكبرى باعتبارها عيد القوى الغيبية والثانية تحيل على هذه المعرفة الخفية ، على هذا العلم للعلامات التي عبرها ترتبط التقاليد الغربية بوحدة المذاهب الباطنية L'unité des ésoterismes ، لكن على الخصوص عبر النماذج الكبرى للآخر الثقافي، حيث تقدم آرتو كليا في عمق المنطق الآخر لثقافة قادرة على تأسيس مسرح يصبح سحرا رسميا، وهاهنا تحضر في الحقيقة المقولات التي بواسطتها تعرف الانثروبولوجيا الفكر السحري - الديني Magico - religieuse.

إن الرجوع الى الينابيع في المسرح يعني فعلا بالنسبة لآرتو، اقتحام منطق يقرن فكر الوحدة L'unité (التي لا تفرق بين مستويات الحقيقة لا في الانسان ولا في السكون ولا في المرور من المرئي الى الغيبي) بتمثيل للقوة ، قوة حاضرة في العلامات كما في الأشياء وفي الانسان نفسه.

انطلاقا من خطاب آرتو فإن الانثروبولوجيا تمكن من الاحاطة جيدا برهانات مسرح أقل انشغالا بتعريف مقولات جمالية جديدة من أن يقترح تجربة ثقافية مغايرة جسرا لنوع من الثقافة المضادة. إن المسرح مؤسس على وحدة سيكو- فيزيائية منوجدة، وجسد متصالح مع العالم، قادر من جديد على تحريك الطاقات وجعل القوى تبادر، لذلك فإنه يمكن أن يمنح الممثل فرصة أن يكتشف ذاته وأن يبين للمتفرج الطريق الى عالم آخر للكينونة ، والى كيفية أخرى للحضور لدى الذات ولدى الآخر ولدى العالم. ويمكن أيضا - أي المسرح — المتفرج والممثل من أن يصلا الى تجربة ليست عادية والى معرفة بالجوهر الداخلي كما بجوهر الأشياء والى تحكم في الطاقات والقوى.

إن هذا الأفق مازال حاضرا ، اليوم أيضا في أعمال بيتر

بروك، يوجين باربا، من جهته يستمر في استكشاف الطريق الى مسرح يدرك باعتباره فضاء لجسد غير عـادي له حضور وطاقة، ويفرض الالتقاف بالآخر (الثقافة الشرقية)، أما جروتفسكي، الذي يشتغل على فكـرة الانجاز Notion de Performer ، (التي تنفذ الحدث، حـدث حيث الجسـد والجوهر في تـأثير متبادل En osmos) فيعـود نحو اشكـال الـراقـص والمحارب، والاحـالات الهايتيـة (نسبة الى جـزيـرة هايتـي) الا تكـون هذه المحـاولات طريقة لاثبـات إمكانية التفكير في صورة أخرى للجسد باشكال مختلفة؟

صورة أخرى للجسد أو راهنية الوثنية Paganisme

هذه الصورة المغايرة للجسد تطرح بالفعل ـ وهو ما تساعد الانثروبولوجيا على صياغته ـ مسألة الراهنية الممكنة لـلـمنطق الوثنـي، والرؤيـة المغايـرة للانسـان التي يقترحهـا، ولا يتردد مارك أوجـي في الحديث عن «راهنية الـوثنية»، راهنية حـدسهـا مفكـرون مثل نيتشـه وبطاي، ويمكـن أن نضيف إليهما آرتـو، والـذي يشكل راهنيـة المنطق الـوثني هـو بـالتحـديد بعـدهـا الانثروبـولوجي، رؤيـة الانسان رؤية محددة، بشكـل آخر، في هويتـه، في علاقـاته بالآخـر، وبالكون، وبـالقوى الغيبيـة التي تحمل أحيانا أسماء الآلهة.

سئل مـؤخرا، مجموعة مـن الانثروبولوجيين، ومـؤرخي الأديـان حول أجسـاد الآلهة les cors des dieux وقد اثـار السـؤال ـ كما لاحـظ ذلك جـان بيير فيرنانـت ـ المسـألة التي طرحتها المقابلة بين الجسدي corpolel والالهي Divin في قياس كون الآلهة مرتبطة بتمثيل الانسان ورؤية شرطه (أي التمثيل)، الا تستطيع الانثروبولوجيا ـ انطلاقا من ثقافات الفكر السحري ـ الدينـي ـ أن تفتح الباب لمجموعة من التساؤلات حـول جسد الممثل في المسرح؟ هذا الجسد الذي يمكـن القول إنه «للألهة»، لأنه يواجـه مفارقـة المرئي والغيبي .. هـذا الجسد بـاعتباره جسـدا وثنيا، الـذي هو شكل لتحطيـم الحدود جسد سيصبـح بدوره «نفسا طاقة عظمة نورانية مجدا إشراقا»... جسد طاقة، مسكـون habité، جسد متعدد لا يمكن حصره في شكـل واحد لانه لا شكل يستطيـع تجميد عـدادات قوتـه، والمسرح فضـاء لجسد حطم الحدود، أليست هـذه أحد المطـالب الجوهريـة لآرتو؟ هـو أيضا جسد مسكـون ومتعدد، تعبره قوى تتجـاوز فردانيتـه، والممثل الأرتي (نسبـة الى آرتو) يستطيـع مجابهة الخوف والدخـول في عـلاقة مـع الغيبـي، والتحكـم في التشابهات وإعـادة انخـراط الانسان في المغنطيسية الغامطة لطاقـة الكون، بل وأكثر من هذا، إنه وسيط بين المتضادات ومستويات الحقيقة، يأخذنا الى ينابيع النظام الثقافي نفسه.

الممثل الوسيط و«البطل الثقافي»

إن الممثل بمـواصفات آرتـو، الذي يشمـل المذكر والمؤنـث، يتحمل في الوقـت نفسه مسؤولية اللاتمييز والاختـلافات تماما كالبطـل المؤسس للنظام الثقـافي الذي تحللـه الانثروبولـوجيا، وعليه فـ«البطل الثقافي» هـو الذي يقيـم الاختلافـات (خاصـة الاختلافات الجنسية) محافظا دائما في ذاته على علامة اللاتمييز الأصلي، وهو خالـق نظام تقوم فيه اللاتمييـزات، لا يصدر عنه أقل من أسبقيـة لقانون التقسيم الذي يطبـع المرور من الطبيعة الى الثقافة. أليس هو اللعـب نفسه على اللاتمييز والاختلاف بين الجنسين الذي نجـده ضمن الرؤيـة الأرتية للممثل؟ بعيـدا عن الصورة التقليـدية للمسرح باعتبـاره فضاء للتنكـر، والانزلاق بين الـجنسين/المثل والآخر، فإن الممثل الخنثي في كتاب «المسرح وقرينـه» الذي لـه في الوقت نفسـه جسد مذكـر وجسد مـؤنث مجتمعان في النفس، يأخذنا في الحقيقة الى الرؤية المحددة للممثل في نوع المسرح الأولي، وهاهنا نحن مأخوذون الى الينابيع نفسها لتشكيل الثقافي Le culturel.

إن البطل الثقافي (إذا كان يحتفظ بشيء من اللاتمييز الأولي) ينطلـق أيضـا مـن الالهي Divin الـذي بواسطتـه بدأ في وضـع القطيعة، فتنـاقضه الـوجداني Son Ambivalence ولا تميزه يتعلقان بالطبيعة ويتعلقان أيضا بالآلهة، إنها المزية التي يشترك (أي البطل الثقافي) فيها معها (أي الآلهة) والتـي يعيد إنشاءها، نوعا ما لصالح الانسان.

يندرج الامتيـاز «الالهي» / الفوق ـ إنساني لممثـل مسرح القسـوة كليا ضمـن منطق وظيفتـه (أي الممثل) بطـلا ثقافيـا. ويوجـد البطل الثقافي ـ كما يؤكد الانثـروبولـوجي ـ نوعا في المسـافة الفـاصلـة بين الآلهة والانسان، لـذلـك يمثـل غالبـا في الشعائر مقنعـا، يقينا أن الممثل الأرتي لا يتقدم ضرورة مقنعـا ولكنه ليس دائما مجرد حامل لبعض العلامات الالهية.

والممثل أيضا، شأنه شأن البطـل الثقافي مؤسس للأصول، ومنجز لتلك الحركة الأولية «حيث الانسـان ـ يقول آرتو يصبح بجسارة سيدا لما لا يـوجد بعد، ويجعله يـولد» يولد بـاعتباره ممثلا Acteur لثقافـة يدشن فيها الأشكـال التي مازالـت تحمل آثار الفوضى Chaos، إنه هكذا يصبح مـرتكز إبداع صوري/ شكلي Formelle يجعلنـا نصـل الى المبـاديء الكبرى للمنطـق الأسطوري الطقوسي.

* هـذه الترجمة هي لجزء مـن دراسـة مطـولة «مونيك بوري» Monique Borie عنوانها الأصلي Artaud et la quéte des soures au théâtre، ظهرت في مجلة Art Press.

في عدد خاص بالمسرح تحت عنوان:

le théâtre : Art du fassé/Art du present

في سبتمبر ١٩٨٩ بالصفحات من ٢٢ الى ٢٥.

والـدراسة عبـارة عن مقـاربة ـ انثروبـولوجيـة لمشروع أنتونان آرتو المسرحي، من ثمانية مستويات قمنا من هذا الجزء بترجمة خمسة منها، أما الثلاثة الباقية فهي:

– المسرح والصورنة في المنطق الأسطوري ـ الطقوسي.
– قوة العلامات والفعالية الرمزية.
– السحر باعتباره أفقا.

السيرة المحيرة

محمد الطاهر امحمد*

توطئة. الكتابة الادبية، عملية خلق تنشيء عوالمها، وترسم بيئاتها وشخوصهـا وعواطفهـا، وتغوص في صميم الحياة، بتنـاقضاتها ونوازعهـا، وتصور الاحاسيس والمشـاعر الانسانية، في صيـاغات ادبية لها قواعدها، وفنونها وأدواتها التـي تشكلت من خلال تجربة طويلـة، من الابداع الانساني. مـن الأجناس الأدبية المرسلـة نثرا، الرواية، والسيرة الذاتية، واليوميات، والمذكرات ، والرحلات. بعض هـذه الاجناس يستلهـم إبداعـه الأدبي من الـواقع (بـالمحاكـاة أو التاريـخ)، والبعض يستمد من الخيـال الخلاق تكويناتـه وعوالمه. وبالطبـع تمتزج أحيانا هـذه المصادر وتتعدد، بنسب مختلفـة، من كاتب الى آخر، ومن تجربة الى أخرى، متيحـة فريدا من التداخل بين الأجناس الأدبية، تضعنا في مواجهة أعمال بتقنيات فنية غير مألوفة تحتمل أكثر من تصنيف.

وهنا أقصـد بالتحديـد العلاقـة بين الرواية والسيرة الـذاتية، والاجناس القريبة منها كالمذكرات ، والـذكريات ، واليوميـات، من خلال كتـاب يطرح اسئلة هامـة، حول تصنيف الاجنـاس الأدبية، الكتاب بعنوان «محطـات .. سيرة شبه ذاتية»، للكاتب الليبـي كامل حسن المقهور*».

حفاوة : لم ينل كتاب أدبي من الاهتمام في ليبيا مـا خص به كتاب «محطات! »، من قبل شرائح واسعة مـن الأوساط الادبية والثقافية، لأسباب عدة منها أن كاتبـه أحد رواد القصة القصيرة في ليبيا، قدم مجمـوعتين قصصيتين مميـزتين «١٤ قصـة من مـدينتـي» عـام ١٩٦٥، و«الأمس المشنوق» عام ١٩٦٨، ثم شغـل مناصب رفيعة ، كوزيـر للخارجية والنفـط. وبعد سنوات طـويلة من الابتعـاد عن النشر، عـاد الكـاتب بـإرهـاصـات سنوات عمـره الستين، ليقـدم «محطات .. سيرة شبه ذاتية».

شهادة حية ونابضة عن «الظهرة» المحلة التي نشأ فيها الكاتب سنوات طفولتـه الأولى، والقاهرة التي سافر إليهـا في سن العاشرة، مرتميا في أحضـانها ، ملتصقا بأحداثها في غمار حـوادثها الجسام، ومشكـلاتها الكبرى في تلـك الفترة. ومـن أسبـاب الاحتفـاء الكبير بالكتـاب، قيمته الأدبيـة والتاريخيـة الهامة، ونجـاحه في تجسيـد ملامـح البيئة المحلية، بتفاصيـل ظروفهـا الصعبة في فترة حـالكة ومضطربـة لم يتطـرق إليهـا أحـد ، جـاءت الأحـداث الكبرى، بالاستقلال وظهور النفط والتطـور العصري، لتنمحي تلك الملامح، وتـذوب التفـاصيـل وتطـوى صفحات، أعـاد الكـاتـب تحبيرهـا وتشخيصها من جديد، بلغة أدبيـة رفيعة ، وبأدوات فنية متطورة ، نجحت في بعث الماضي مكانا وزمانا حيـا نابضا، رفعت الستارة عن أعماقه وبواطنـه فبانت روح المحلة ، ببساطة بنيـانها ، وشوارعها، وأسرارها ، ونسـائها ، ومهنها، وحـرفها ، وشخصيـاتها الأصيلة المؤثرة التي اختـارها الكاتب للتعبير عـن الزمان والمكان بظـروفه الخـاصة.

لجأ الكـاتب الى تسميـة المحطـات «سيرة شبـه ذاتية» ، نظـرا لشمول المحطـات سيرة المحلة وأهلهـا ، وعدم تـركيزهـا على ذات الكاتـب، مما استوجب هـذه التخريجة «سيرة شبه ذاتيـة» التي لم تحسم المسألة، مع تأكيد عدد كبير من الكتاب على روائية المحطات، واصرار البعض على فرادة النص كعمل فني جديد.

الظهرة : «الظهـرة» محلة صغيرة في مـدينـة طـرابلس ، تعيـش أربعينـات هذا القـرن، تعيد إليهـا المحطات الحيـاة فتظهر أزقتهـا المتربة، وبيوتها المنخفضة ، وشوارعها الخاليـة من الحركة، عديمة النسـاء ، وأهلهـا الخليـط المركب مـن السكـان العـرب، واليهـود والطليان والمالطية.

تعـود الأسماء القـديمة للشـوارع والحارات ، ونتعـرف على الحـرف التقليدية، والحكايات، والأدوات ، والعادات ، وتكتمل أمامنا ملامح وجوه شخصيات متعددة ومتنـوعة ، نتعرف عليها بمحبة، كأننا نستحضر مع الكاتب ذكريات غـابرة «شهدناها معا»، ووجوها مألوفة نعـرفها، وطرقات وأزقة درجنا عليهـا. تعود الحياة للمحلة فنكتشف عالما متنوعا يكابد ظروفا قاسية، يستعد لتحولات كبرى.

ابن المحلـة الصغيرة التائهة بين الأزقـة المتربة، يفطـن الى كنز القاهرة، فيقتحـم زخمها، ويعتلي الرابية التي أعطـت الفرصة دائما للرؤية بوضوح، وساعدت على امتلاك أدوات الوعي والتجربة.

المدينـة الضخمة المتسعـة التي خـاف الطفل الغـريب مـن أن تخطفه أو تعضـه بأسنـانها الشرهة ، تفتـح ذراعيها لـه، ليغفو في أحضانها وكأنها أمه «صالحة».

فيستجيـب لنداثهـا الصـامت بـدبيبهـا العظيم، وبروحهـا المضطربة، وكأنه جزء أصيل منها وآمالها ومستقبلها.

في القـاهرة وجـوه جـديدة تظهـر، وعـالم تتضافـر الكلمات والجمـل ، لـرسـم ملامحه، وتحريك عـوالمه، وإعـادة الـروح الى الصورة القديمـة ، وتاريخه المنقضي. تنتقل الصورة مـن المحلة الى القاهرة مبـاشرة ، وكأن المسافة قصيرة ، وكأن القاهـرة أفق المحلة الكبير، أفق ساحر وممتلـيء، تمور فيـه الأحداث وتتطور الحوادث ، فتغرف معها ابـن المحلة، تجرفه في روحها العظيمـة ، قشة في النهر الصاخب.

* كاتب من ليبيا

اكتشاف الذات: محطات المقهور خطوات حثيثة لاكتشاف الذات، ونظرات عميقة متفحصة للتعرف على النفس، للخروج من حصارات الرمل والعزلة.

كل خطوة تتجه نحو معرفة جديدة بالهوية، تزيح الظروف المشوهة والطارئة، وتتبع الأصل للتعرف على الواقع بظروفه القاسية، ومعطياته الصعبة من خلال الاحساس بخطر الفراغ الحضاري، والوعي بالشخصية الوطنية وخصوصيتها ، وضرورة استكمال مقوماتها وسط خلائط الأقوام والثقافات الوافدة، في حيز صغير يتعرض لأخطار التشويه والتذويب، وسط المجاعات والفقر والاحتلالات المتتالية.

القاهرة أعطت هذا الوعي ، مزيدا من الخصوصية والوضوح، لتكتمل الذات المعرفية الحقيقية لهوية المحلة، وتدفع بتأثيرها المتعاظم نحو استكمال الهوية الوطنية،وكسر العزلة ، والالتحاق بحركة المنطقة التي بدأت تتشكل من جديد آنذاك، وتنهض من سباتها لاستعادة أصالتها وثقافتها وحريتها، للتخلص من الظروف التي أسقمتها وأضعفت إحساسها بذاتها، ومعرفتها بثقافتها وشخصيتها.

براهين الرواية: أنصار كون محطات المقهور رواية يوردون عدة حجج منها، تعدد الضمائر في المحطات ، وتقسيماتها الفنية، وتعدد مستوياتها السردية والحوارية، والبعد عن الأسلوب التقليدي في تناول السيرة الذاتية، وايضا غياب الأسماء الكاملة، والاكتفاء بالاسم المجرد، مع رسم ملامح شخصيات واضحة، واستبطانها نفسيا ، وبأدوات فنية قديرة، أيضا وضوح الزمان والمكان، وغياب وجهة النظر الشخصية والتسجيلية المعتادة، كذلك اللغة الادبية الراقية والتصويرية ،وحرية الكاتب في التعامل الفني مع شخوصه من خلال تميز شخصياته وتعددها، والجهد الفني في ابتكارها ورسمها، والتدخل في إعادة كون ضبابي، ماكان ليبعث من جديد، لولا التصوير الفني، والاشتغال الروائي على النص.

براهين السيرة الذاتية : من أدلة هذا الرأي ، غياب القصد الروائي الذي لو توافر ، لكانت بنية المحطات أكثر قبولا كرواية ، مع الدقة الزائدة في تعامل الكاتب، مع ذكريات مشهودة ومخزونة وبحذر شديد، خاصة من الناحية الاجتماعية، وحزم الكاتب في الابتعاد عن التجارب الشخصية السلبية،مما حد من انفتاح النص، وزخم الاصطراع، كذلك كون السيرة الذاتية جنسا أدبيا ، له مكانته وأسسه الواضحة في النص، مما لا يدعو الى البحث عن هوية أخرى له ، لا تضيف شيئا لكتاب جميل مبدع.

كما يؤكد أصحاب هذا الاتجاه ، على خلو المحطات من الخيال باعتمادها على الذكريات الخاصة والعامة، والحرص على حدودها ودقتها.

جنس أدبي جديد : يؤكد بعض الكتاب على حرية المبدع في اضفاء مضامينه، وفرض شكله اللاحق ، على أشكال وتقنيات مسبقة، ومن هذا المنطلق يفترضون أن المحطات نص أدبي، تصعب إحالته على الرواية، أو السيرة الذاتية، لأنه قائم بذاته ، كتجربة أدبية جديدة، قد تكون مقدمة لجنس أدبي، يستوعب معطيات الظروف المحلية، ويقدم إضافة بقدرته على خلق نمط جميل، قادر على التعامل مع البيئة المحلية بعناصرها وأدواتها ولغتها. كما أنهم يستندون في ذلك على تراجع الأجناس الأدبية، بتداخلها وانفتاحها، وتعدد المحاولات والاتجاهات ، في عالم يعيش تطورات متلاحقة ، تبحث عن قوالب جديدة متطورة، تلاحق تغير الظروف ،وتعقد المعطيات ، واتساع المدارك والمعارف والعوالم،مع خصوصيات التجارب المحلية، وتميزها بمتطلبات قد لا تعطيها حقها، أجناس أدبية تكونت في بيئات مختلفة وغريبة، ولهذا فأنصار هذا الاتجاه ، يقدمون المحطات كجنس أدبي جديد، يمثل بيئة محلية متكاملة، موضوعا وتصويرا ، ولغة وبناء.

رؤية الكاتب : في مقدمته للكتاب ، يفطن الكاتب الى صعوبة تصنيف نصه فيورد «وما سيأتي ليس تاريخا، تسجل به الأحداث على نحو محايد كما يدعي بعض كتبة التاريخ، ما سيجيء ليس سيرة ذاتية،إذ ليس هناك قيمة، ولا فائدة في حياة شخص واحد، دون ربطها بحياة الآخرين. والصفحات القادمة ليست سجلا لأحداث بعينها، أو تقريرا عن وقائع بذاتها، مرتبة حسب تاريخ قيامها. وما سيرد ليس رواية، أو قصة ، يشكل الخيال جزءا كبيرا من ترتيبها.

وهي ليست مذكرات، ولكنها على وجه اليقين ذكريات تم تسجيلها في الذاكرة دون قصد، وربما دون ترتيب، واعتقدت أنه قد حان الأوان للافراج عنها».«محطات ص ٢٤»

أسئلة النص : هل هناك ضرورة لتحديد هوية جنس أدبي وتصنيفه، والتعسف في وضع قوالب مسبقة، اكتملت في بيئات مختلفة، ومطابقتها بنتاج أدبي لاحق؟ هل يحتاج المبدع شهادة ميلاد، تقرر جنس عمله، أو الأولى أن نعطيه حرية التعاطي مع التقنيات والأسس الفنية، بما يتناسب ومادته وأدواته، ورؤيته الفنية؟ لقد حرك كتاب «محطات .. سيرة شبه ذاتية» في الوسط الثقافي في ليبيا موجات من النقاش والبحث والاهتمام، تعطي قيمة كبرى للأدب الذي يتعاطى مع الواقع المحلي، ويجعل معينه الذات الكبرى للجموع، بماضيها وحاضرها ومستقبلها، وخصوصيتها التي تحتاج الى جرأة الاكتشاف، وصدق الأدوات، وأصالة التجربة ، لتكشف عن معدنها وتعطي خلاصتها وخصبها.

ولعل انطلاق الأسئلة حول نص أدبي هام، يقدم مزيدا من الأفكار الجديدة ، والابداعات المتنوعة التي لا يقتصر تأثيرها على منطقة بعينها، بل تمتد لتتفاعل مع المعطيات الأدبية العربية، في تجربة عصرية منفتحة، تسعى الى التواصل والتواشج ، لتكتمل التجربة القومية بالخصوصيات المحلية الأصيلة التي في جملة تنوعها، تقدم خلاصة تجربتها الأدبية الصادقة، القادرة على التوصيل ، والتعريف بالمضمون الانساني والحضاري، في عالم متنوع يحرص على التعريف بذاته، وحشد امكاناته الفكرية والأدبية وإغناء ثقافته بالبحث في الجذور، وتقديم الابداع الجديد.

وترافد الثقافات المحلية، تغني شكلا ومضمونا ، النسغ الذي يغذي الشخصية العربية، في مواجهة ثقافات أخرى، تتقوى في كل مكان لتثبت قدرتها على الانتشار ، وجدارتها في اكتساح الثقافات الأخرى.

---

* كامل حسن المقهور، «محطات .. سيرة ذاتية» دار الرواد ، طرابلس ١٩٩٥.

الشعراء و الانتخابات

ترجمة وتقديم : البشير التهالي *

هذا نص الرسالة التي بعث بها ألفريد فيكتور دو فيني الى الناخبين في مقاطعة «شارنت» غرب فرنسا، وقد ضمنها مجمل تصوراته وتوقعاته بخصوص الانتخابات التشريعية التي شهدتها فرنسا في ابريل من عام ١٨٤٨م عقب الثورة الباريزية ، حيث تقدم، الشاعر للمشاركة كممثل للمقاطعة المذكورة وهو ما يحتم عليه اكتساب نسق سياسي يرتبط بالواقع ويتجانس مع معطياته المراوغة، فيما هو يزايل الخطاب المثالي الحالم الذي يطغى على شخصية دو فيني بوصفه شاعرا من ارومة امتزجت فيها الوحدة المرة بالكبرياء ، كما قال عنه الشاعر الفرنسي المعاصر «ألان بوسكي» ، وذلك ما يوحي به غيابه الفعلي عن الناخبين، وعن ميدان التنافس والمقارعة بالوعود والآمال، واكتفاء بكلمة أهم ما يميزها الاقتضاب والتكثيف شكلا، واما مضمونا، فالمصارحة والصدق باعتبارهما اللحمة التي تشد الشخصية الفنية للشاعر الى شخصيته الواقعية.

لقد جسد دو فيني في جملة ما كتب من شعر: «الأقدار»، «قصائد قديمة وحديثة»، وغيرهما قيمتي النبالة ورباطة الجاش وتنويعاتهما السلوكية، فكيف ارتضى لنفسه الارتماء في لجة السياسة، رغم الذي يبدو من مجافاتها للشعر والابداع اجمالا. لكن المثير في رسالتنا هذه أن دو فيني في معركته الجديدة يعتمد بصفة يظهر أنها تامة ، على ماضيه العسكري وأعماله الفكرية المنتجة في الفترة التي سبقت انتخابات ١٨٤٨ التي شكلت حلا نسبيا للاضطرابات السياسية والاجتماعية في فرنسا آنذاك وبيانها وارد في مراجع التاريخ الحديث لأوروبا. وأهم قرينة تضاف الى ما ذكرنا لتوضيح مقدار مراهنة الشاعر على رأسماله الرمزي، مطلع قصيدته "L'esprit pur" المهداة الى "EVA" والمبثوثة في مجموعته المعنونة "Les destinées" «الأقدار» حيث يقول:

Si l'orgueil prend ton coeur quand le peuple me nomme,
Que de mes livres seuls te vienne ta fierté

والفريد بذلك ينيخ سؤالا اشكاليا ، يختزن صعوبته كما يبدو في المفارقة التي تجعل التقاء الكيان الابداعي بالوظيفة السياسية شكلا من أشكال الزواج بالمحارم، ينتهي في غالب الأحيان بالاخفاق مع ما يوافق ذلك من قلق يحث على تجديد النظر في أسئلة الشعر واحتمالاته من كوة الواقع والمجتمع وهو ما يعني تجريده من جبة التعالي والسمو التي يصطلي بحرارتها منذ أول خبط في سمائه بجناحي:

«بنتا ؤوره * إن صح ان آدم لم يقل شعرا.

وفي هذا الصدد يهمنا جدا أن نعلم أن دوفيني فشل في معركته الانتخابية تلك، وكانت هذه حاله أيضا في محاولاته لولوج الأكاديمية الفرنسية، انتهت أخيرا بقبوله عضوا فيها.

فهل هي مجرد انتكاسة طبيعية لشخص لم يستطع أن يوفر لنفسه القدرة على استمالة من يتوجه اليهم بأفكاره وآرائه، أم كانت — وهذا هو الراجح - هزيمة حتمية لنداء الأقاصي وصرخات الحلم المكتومة أمام هدير الميكيافلية، وأوزارها التي تملك القدرة على توليد الامكان من نعش الاستحالة؟

رسالة الى الناخبين في «شارنت»

أتقدم الى الانتخاب، وأنا غير مكترث بالماضي، منشغلا فقط بمستقبل البلاد، لكن، اذا أراد مواطني الأعزاء أن يحيطوا علما بسيرتي من خلال البحث في السنوات الماضية من حياتي، فلن يجدوا غير نزعة لا امتثالية تامة، وهادئة وصلبة، ست عشرة سنة من حياتي تلك محضتها لأكثر الخدمات العسكرية قسوة وجفاء، وجملة ما بقي منها نذرته للدراسات العميقة ، حياة صارمة، وبعيدة عن قيود ودسائس الأحزاب.

لقد أجهدت نفسي في الحصول على تلك السعادة والعناية بها، وهي التي اقتضت مني عدم الخضوع لأي قوة، اذ لم اكن اقبل او ابحث عن أية حظوة.

وكنت كذلك قد أيقنت أن هذا التحرر الفكري والروحي، تقيه ظلال الحكم أكثر من المعارضة ذاتها والسبب في ذلك أن القوى الديكتاتورية أو التي تطمح الى أن تكون كذلك تستطيع أن تأمل في رشوة الخصم أو الاطاحة به، ولكن لا أمل لها في التأثير على حكم لا يدين لها بحب ولا بكراهية.

ولو كانت الجمهورية تعرف كيف تتفاهم مع نفسها، فإنها ستصبح ضحية لأولئك الذين يفكرون ويتصرفون على نحو ما ذكرت، على أنها تستطيع أن تنجو من كيدهم ما دام عليها أن تكون حكومة للجميع عن طريق كل واحد، وحكومة لكل واحد عن طريق الجميع، وهو المبدأ الذي تنبني عليه كل حكومة جيدة، وإني على استعداد للمساهمة في بنائها بنصيبي من الاعمال في حدود طاقاتي، عندما تكون فرنسا واقفة، فمن يستطيع الجلوس للتأمل؟ وحينما يقوم البرلمان في إطار مشاورات حرة بالمصادقة على الجمهورية المعلنة نيابة عن الشعب فإنه يتحتم علينا أن نسعى بكل جدية الى تشكيلها على صورة الجمهوريات الحكيمة المسالمة والسعيدة، التي عرفت كيف تراعي الملكية والأسرة والذكاء ، الشغل والشقاء، جمهورية تقودها حكومة متواضعة ونزيهة مثابرة ومقتصدة لا تثقل كاهل الشعب، تستشرف وتتنبأ بمطالبه وحاجاته، وتدعم تطوراته الواسعة، كما تتيح له العيش في كنف الحرية، والازدهار بكامل قواه.

لن أطلب منكم مواطني الأعزاء أصواتكم - ولن أعود لزيارة «شارنت» الجميلة بين ظهرانيكم، الا بعد أن تكونوا قد اتخذتم قراركم.

إنني أومن أن الشعب حكم سام، يتعين عليه الا يستسلم لكل من يتوسل اليه، كما انه من الواجب أن يكون موضع تقدير واعتبار ، حتى لا تتم محاولة إغرائه وتضليله، عليه أن يكافىء كلا وفق انجازاته حياتي وأعمالي كلها أمامكم.

الفريد دو فيني

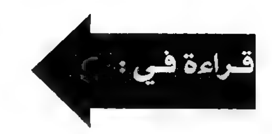
باريس في ٢٧ مارس ١٨٤٨م

المصدر :

Alfred DE VIGNY: Les destinées ; Nouveaux Classiques Larousse (avec documentation thématique) p.p. 157 - 158.

* شاعر فرعوني ، أول شاعر في التاريخ.

★ كاتب من المغرب



اسباب انتصار العمانيين في معركة سلوت

ابراهيم القادري بوتشيش *

تعتبر معركة سلوت [1] مفخرة من مفاخر التاريخ العسكري العماني، وحسبنا أنها لم تقتصر على نحت أروع ملحمة في سجل تاريخ عمان فحسب، بل شكلت منعطفا هاما في مسار التاريخ العماني، ذلك أن النصر الذي تحقق في هذه المعركة الحاسمة أسفر عن تحرير عمان من الهيمنة الفارسية، وأعطى لهويتها العربية بعدا جديدا.

والورقة التالية لا تسعى الى سرد تفاصيل أحداث هذه المعركة وجزئياتها لانها معروفة ومتداولة في جل المراجع التاريخية التي تناولتها بإسهاب، بل تهدف في المقام الاول الى تحليل العوامل التي كانت وراء الانتصار الذي حققه الجنود العمانيون.

وعلى محك هذه الرؤية، ومن خلال تحليل كافة الوقائع والاحداث كما وردت في كتاب (تحفة الأعيان) للمؤرخ العماني الشيخ نور الدين السالمي الذي اعتمد على مختلف الروايات والنصوص الواردة في المصادر التاريخية العمانية[2]، يتبين أن مجموعة من العوامل تضافرت لتحقيق ذلك الانتصار المؤزر، يمكن حصرها فيما يلي:

١ - القيادة الواعية والشجاعة:

يجمع الدارسون على أن أسباب النصر في المعارك لا تعزى الى التفوق في التسلح ووفرة العدة والعتاد فحسب - رغم ما لذلك من أثر في تحديد مصيرها - بل تعود كذلك الى القيادة الواعية والشجاعة. ولا تعوزنا الأدلة المتعددة والمتنوعة للبرهنة على صحة هذه المقولة في التاريخ الانساني: فكثيرة هي الحروب التي استطاعت الفئة الصغيرة أن تحقق الغلبة على الفئة الكبيرة، ويكفي التذكير في هذا الصدد بمعركة بدر الكبرى وغزوة الأحزاب [3] وملحمة حطين [4] والقائمة تطول. ومعظم الانتصارات التي سجلها تاريخ الانسانية تؤكد أهمية عنصر القيادة، فبقدر ما تكون هذه الأخيرة على وعي وادراك بخبايا الحروب، مع مسحة من الجرأة والشجاعة، بقدر ما كان ذلك صمام أمن من أية هزيمة محتملة. ولعل نموذج الرسول محمد (ﷺ) وصلاح الدين الأيوبي في التاريخ الاسلامي وهانيبال والأسكندر المقدوني ونابليون وغيرهم من القادة العسكريين العظماء في التاريخ الاوروبي خير دليل على ما نذهب إليه.

من هذه القواعد والتجارب التاريخية، يمكن تفسير الانتصار الساحق الذي حققه الأزد العمانيون في معركة سلوت تحت قيادتهم الشجاعة المتمثلة في مالك بن فهم. ولا غرو فإن المصادر تجمع على بأسه وشجاعته حيث كان يتقدم الصفوف الأولى في الحروب بجرأة نادرة وبسالة ذكرها المؤرخون بإعجاب. وكدليل على ذلك تذكر الروايات المتواترة أنه قبل بدء معركة سلوت، تقدم اليه أربعة قادة من أكابر المرازبة والأساورة الفرس (ممن كان يعد الرجل منهم عن الف رجل) [5]. وطلبوا منه أن يتقدم إليهم للمبارزة واحدا تلو الآخر، فنهض اليهم بكل جرأة، وتمكن من حصد رؤوسهم جميعا الا الرابع الذي لم ينجه سوى الفرار بعد أن راعه هول قتل زملائه أمام بصره ليرتد مذعورا نحو صفوف الفرس.

وكان الأسلوب القتالي الذي اتبعه مالك بن فهم ينم عن تقنيات فريدة ومستوى عال من التدريب العسكري اذ كان على معرفة دقيقة بقواعد الطعان، وهو ما يفسر قول الشيخ السالمي إبان حديثه عن مواجهته للفارس الثاني من مرازبة الفرس الذين طلبوا منه المبارزة. (ثم حمل الفارس الثاني على مالك وضرب مالكا، فلم تصنع ضربته شيئا، فضربه مالك على مفرق رأسه) [6]، مما يدل على اتقانه لأسلوب الدفاع والهجوم فضلا عن ذلك كان مالك بن فهم يعرف كيف يمتص حماس العدو المهاجم عن طريق الحيلة والذكاء ليحول هجومه الى اندحار، وهذا ما عبر عنه الشيخ السالمي أيضا ابان حديثه عن صراع مالك بن فهم مع حاكم الفرس - المرزبان - حين قال: (ثم ان المرزبان حمل على مالك

★ كاتب من المغرب، استاذ بجامعة السلطان قابوس.

بالسيف حملة الأسد الباسل ، فراغ عنه مالك روغان الثعلب وعطف عليه بالسيف فضربه على مفرق رأسه) . وكانت ضرباته من القوة والبأس ما جعل سيفه يخترق الدرع والبيضة التي كان يلبسها قادة الجيش الفارسي الذي واجههم عن طريق المبارزة الفردية. فعندما قاتل الفارس الثالث أفلح في ضربه على عاتقه فقسمه قسمين. بل انتهى السيف الى الحصان الذي كان يركبه (فرمى به قطعتين) [٧] وهذا تعبير يفسر مدى قوة ضربات مالك بن فهم ويعطي الدليل على شجاعته وبأسه.

وللدلالة على دور شجاعة مالك بن فهم في صنع انتصار معركة سلوت يكفي القول أن المبارزات الفردية التي سبقت المعركة والتي أظهرت فيها ضروبا من البسالة قد أرهبت العدو ومهدت لانتصار الأزد خاصة بعد انتصاره على المرزبان نفسه، فقد فت ذلك في عضد الفرس، في الوقت الذي رفع معنويات الجنود العمانيين ، فانطلقوا يثخنون قتلا وأسرا في جنود الفرس ويطاردونهم يمينا وشمالا حتى اضطروا الى الاستسلام، وهذا يدل على أن شجاعة القائد مالك بن فهم وجنوده كان لها أثر كبير في صنع هذا النصر[٨].

٢ – التخطيط العسكري المحكم:

لقد وعى مالك بن فهم وجنوده الأزد أن حربهم مع الفرس ليست حربا متكافئة، فلم يكن عددهم يتجاوز ٨ آلاف مقاتل، بينما وصل عدد الجيش الفارسي الى ٣٠ أو ٤٠ ألفا حسب اختلاف الروايات ، فضلا عن تفوقهم في العدة والعتاد، ولعل هذا ما جعل الفرس يحتقرون مالكا وقومه ، فقابلوا طلبه بمنحه أرضا من عمان ليستقر بها بكثير من المهانة والازدراء، بل قادتهم عجرفتهم واعتدادهم بالجيش والأموال الى رفض أي صيغة من صيغ التعايش معه ، لذلك كان على مالك بن فهم أن يعتمد على التخطيط المنظم والبحث عن أفضل الاستراتيجيات العسكرية رغم ضعف العتاد والقوة البشرية لذلك بدأ تنظيمه من خلال الخطوات التالية التي تضمن له الانتصار:

١ – تأمين قاعدة عسكرية خلفية وحماية من لا يستطيعون المشاركة في الحرب:

فمنذ هجرته الى أرض عمان، كان مالك بن فهم يدرك أن معركته مع الفرس أمر لا مفر منه، لذلك بمجرد نزوله في قلهات ، بدأ في العمليات الأولية فترك النساء والأطفال والمؤونة في موضع قلهات بشط عمان، ولم يرد أن يزج بهم في هذه المعركة لان ذلك قد يشكل دافعا يشجع الفرس على الاستيلاء على غنائمهم وسبي نسائهم وعيالهم، بل فضل أن يجنبهم ويلات الحرب وترك معهم حامية تقوم بالسهر على أمنهم، وتكون قاعدة خلفية يمكن الرجوع إليها في حالة الهزيمة، وهذه خطوات وقائية تأمينية لا يتبناها إلا القادة المتمرسون في شؤون الحرب.

٢ – اجراء التدابير والاستعدادات الأولية اللازمة:

أدرك مالك بن فهم – بحكم خبرته في شؤون الحرب – أن جنوده يحتاجون قبل بداية المعركة الى قسط من الراحة ، لذلك أقام بناحية الجوف مدة لم تحددها المصادر. ويغلب على الظن أنها دامت عدة أيام ، بعيدا عن عيون الفرس بدليل أنهم بنوا خلال هذه المدة فلجا بأمر من قائدهم عرف باسم فلج مالك، ولا يمكن أن نتصور أن بناء الفلج استغرق مدة قصيرة. وبناء الفلج في حد ذاته يحمل مغزى عسكريا لا يدركه الا الراسخون في أمور الحرب، ذلك أن الجيش يحتاج الى الماء مصدر الحياة، وتلك حقيقة لم تغب عن مالك بن فهم. ولا يخامرنا شك في أن توفير الماء والراحة للجنود الأزد قبل بداية المعركة ساهم بنصيب وافر في صنع الانتصار.

٣ – ملاءمة موقع المعركة:

لا جدال في أن الموقع يؤثر دوما على أحداث التاريخ. ومن هذا المنظور لا نتردد في القول بأن الموقع ساهم بدوره في انتصار الأزد العمانيين ، فموضع سلوت الذي وقعت فيه المعركة عبارة عن صحراء والصحراء هي المكان الملائم الذي اعتاد العرب على خوض الحروب فيه، فطبيعتها القاسية كانت من الأمور المألوفة لدى الأزد، بينما كان هذا المجال من البيئة يعاكس الجيش الفارسي الذي اعتاد على المناطق الأقل حرارة، ولم تكن لديهم الخبرة في حروب البيئة الصحراوية ، لذلك سرعان ما أخذ بهم التعب والاجهاد كل مأخذ وانهارت معنوياتهم، مما ساهم في هزيمتهم.

٤ – التنظيم والتعبئة في صفوف الجيش :

قبل بداية المعركة اهتم مالك بن فهم بتسليح جيشه وتجهيزه أحسن تجهيز وتمكينه من السيوف والخيول والدروع وأكمة الحديد والبيض والجواشن. وكلها اسلحة هجومية ودفاعية أيضا تحسبا لأي طارىء ، بعيدا عن الغرور والثقة العمياء، وكان هو شخصيا يلبس غلالة حمراء وعمامة صفراء.. ثم بدأ بتوزيع الجنود الى كتائب، وجعل لكل كتيبة راية. وأخذ يمر عليها واحدة تلو الأخرى ليضع اللمسات الأخيرة، وهذا يدل على حرصه الدقيق على نجاح التعبئة في صفوف الجيش. ورغم أن المرزبان كان

هو الآخر يقوم بتعبئة جيشه بالنفخ في الأبواق والضرب على الطبول اذكاء لحماسهم ، فإن ذلك لم يجد نفعا لانهيار معنوياتهم وعدم وضوح الهدف الذي يقاتلون من أجله، إذ كانوا محتلين لأرض ليست أرضهم، لذلك لم تفلح الطبول في إذكاء الحمية التي تشحذ الهمم، على عكس الجيش العماني الذي كان جمرة متقدة من شدة الحماس للذود عن وطنه وأرضه التي اغتصبها الفرس، فكانت معنوياتهم مرتفعة الى أقصى الحدود.

٥ – رصد أخبار العدو:

من خلال تتبع روايات المعركة يبدو أن مالك بن فهم كان يراقب العدو عن كثب، ويقف على أخباره أولا بأول، وهذا ما نستشفه من خلال الخبر الذي بلغه عن تجمع جيوش المرزبان بصحراء سلوت. ورغم أن المصادر لا تفصح عن كيفية بلوغ الخبر إليه، فالراجح أنه بث العيون لتتبع أخبار العدو ومراقبة سكناته وحركاته، لذلك لم يتمكن الفرس من إحداث عنصر المباغتة في المعركة، فلو حدث ذلك لكان فيه خسارة لجنود الأزد، لكن مالكا تفطن لذلك مما جعله مهيأ للمعركة ، بل أنه فاجأ هو بنفسه الجيش الفارسي وفرض عليه الحرب في صحراء سَلوت بدل قلهات.

٦ – رفع الروح المعنوية وزرع روح الحماس في جند عمان:

يعتبر التشجيع على القتال ورفع معنويات الجيش من المناهج النفسية لكسب المعركة قديما وحديثا. ولم تغب هذه الحقيقة عن مالك بن فهم إذ استعمل كل ما يملك من الوسائل المتاحة لرفع معنويات جيشه وزرع الثقة في مقدراتهم القتالية. وفي هذا السياق استعمل سلاح العرب الفعال وهو الخطبة. ومعلوم أن الخطبة لها وقع مؤثر على نفسية الجنود، ناهيك عن دورها في ايقاظ الهمم وكسب الثقة.

ويورد المؤرخ السالمي نص الخطبة التي ألقاها مالك بن فهم على كل كتيبة من كتائب الأزد، ومما جاء فيها : (يا معشر الأزد أهل النجدة والحفاظ، حاموا عن أحسابكم وذبوا عن مآثر آبائكم وقاتلوا وناصحوا ملككم وسلطانكم، فإنكم إن انكسرتم وهزمتم اتبعتكم العجم في كافة جنودكم، فاختطفوكم واصطادوكم من كل حجر ومدر)(٩).

والواضح من هذا المقطع من الخطبة، أن مالكا استهدف ايقاظ الهمم وترسيخ الثقة في نفسية جنوده وابراز امكانياتهم القتالية الهائلة، وهو ما يتجلى في وصفه لهم بأنهم (أهل النجدة والحفاظ) . كما وظف بمهارته وفطنته مسألة النسب العربي لاذكاء الحمية العربية من خلال تصوير الحرب بأنها معركة مصير بين عرب وعجم، وفي الوقت ذاته حذر من عواقب الهزيمة، فبين لمخاطبيه أن الفرس لن يرحموهم اذا ما انتصروا عليهم ، ومن ثم لا يبقى لجنود الأزد العمانيين سوى خيارين لا ثالث لهما : إما النصر واما الاستشهاد ، فكان ذلك حافزا لجنوده على المزيد من الاستبسال في المعركة.

٧ – استعمال أساليب قتالية مبتكرة للقضاء على تفوق العدو العسكري:

كان عنصر القوة الضاربة في الجيش الفارسي يتجلى في استخدام الفيلة في حروبهم بيد أن مالك بن فهم عرف كيف يغير هذه المعادلة ليجعل نتيجتها عكسية تماما، فقد ابتكر أسلوبا جديدا لمواجهة الفيلة يقضي بضرب خراطيمها بالسيوف ورشق عيونها بالنبال، مما أدى الى تراجعها مذعورة الى الخلف ، وأثناء ارتدادها كانت تطأ على أجساد الجنود الفرس، فتحولت بسبب ذلك من أداة للهجوم في ميدان الأعداء الى أداة فناء وموت محقق لهم حيث قتل الآلاف منهم وتحولوا بهذه الطريقة البشعة الى أكوام من الجثث. وهذا الأسلوب نفسه سيستعمله العرب المسلمون – فيما بعد – في حرب القادسية الشهيرة.

٨ – سرعة اتخاذ القرار الناجح واستغلال الفرص ابان المعركة:

عرف مالك بن فهم الأوقات المناسبة التي كان يتخذ فيها القرار الجريء لسير المعركة كما عرف كيف يستغل الفرص الملائمة لكسب المزيد من النصر، فعندما رأى هيجان الفيلة وتراجعها . أصدر قراره باكتساح قلب الجيش الفارسي وتطويق باقي الأجنحة، مما جعل الذعر والهلع يدب في الجيش الفارسي والاضطراب يتفشى في صفوفه ، فاستغل جيش الأزد تلك الفرصة لاكتساحهم فأثخنوا فيهم قتلا وتشريدا. وعندما نجح مالك بن فهم في قتل المرزبان – وهو القائد الأعلى للجيش الفارسي – لم يترك هذه الفرصة تضيع لأن قتله أدى الى احباط كبير وانهيار في معنويات الجيش الفارسي، فوجه أمره الفوري بالقيام بهجوم كاسح (فقتل منهم خلق كثير) (١٠)، وهكذا يتبين أن اتخاذ القرار السريع وفي اللحظة المناسبة أسفر عن هزيمة الفرس في هذه المعركة.

٩ – طاعة الجند العماني ومحبتهم لقائدهم:

في ليلة المعركة أخذ مالك بن فهم يتفقد الكتائب

العسكرية ويوجه إليها الأوامر الواجب اتباعها خلال القتال، فأمر قائد كل كتيبة أن يبقى جنوده في مكان مناسب عينه له، كما وجه أمره الى ابنيه هناءة لقيادة ميمنة الجيش وفراهيد لقيادة شماله ، بينما تولى هو شخصيا قيادة القلب المتكون من أشد الجنود تمرسا في الحروب.

وكانت كل أوامره تتلقى بالسمع والطاعة من طرف جنوده لثقتهم في قائدهم ومحبتهم له، ولم نعثر على نصوص تؤكد مخالفة أي كتيبة لأوامره التي كان يقررها بدون تردد ويتحمل فيها كامل المسؤولية، وكان جيشه ينفذها حرفيا دون تلكؤ. ولعل هذه الطاعة والمحبة المتبادلة بين الجند والقائد ، كلها عوامل ساهمت في خلق شروط النصر.

١٠ – الصبر والثبات في القتال:

اعطى جنود الأزد خلال معركة سلوت مثالا صارخا في الصبر والثبات، فلم تثنهم عزيمة الحرية والانعتاق عن ترك ابنائهم ونسائهم في قلهات، وتحمل الصبر على فراقهم من أجل طرد الفرس من عُمان. وابان المعركة أبانوا عن صبر وجلد قل نظيره، ولا غرو فقد كانوا يقاتلون طوال النهار دون توقف ، ولم يكن يحل بينهم وبين مواصلة القتال سوى الليل، واستمروا على هذه الوتيرة ثلاثة أيام حتى انبلج النصر. ولولا ثباتهم وصبرهم في المعركة رغم شراستها ، ووقوفهم وجها لوجه أمام جيش مدجج بالسلاح، لما أمكن تحقيق هذا المكسب العسكري الهام.

١١ – التشبث بقيم المروءة والشرف:

ان الجانب الأخلاقي في الحروب يبقى من الشيم العربية الأصيلة ، ولا شك أن هزيمة الفرس واستسلامهم وطلبهم الهدنة ترجع الى ما لاحظوه في جند عمان وقائده من مروءة وشرف وحفاظ على العهود والمواثيق. فمالك بن فهم لم يبدأ الحرب ضدهم الا بعد أن يئس من أي حل سلمي معهم وذلك عندما حدت بهم غطرستهم الى الامتناع كليا عن منحه موطيء قدم في أرض عمان رغم شساعتها [(١١)]. وقد انتظر الأزد مدة طويلة ليقفوا على جواب المرزبان ،وكان بالامكان أن ينفد صبرهم ويدقوا طبول الحرب عليهم، لكنهم فضلوا التعامل بمستوى أخلاقي حضاري يقوم على مبدأ السلم والمهادنة ، غير أن رفض الفرس لأي حل مرض فرض عليهم الدخول في هذه المعركة التي لم تكن بالنسبة لهم غاية في حد ذاتها وإنما وسيلة.

نفس الشيء ، يقال عن تعامل مالك بن فهم مع الفرس، بعد أن كبدهم هزيمة نكراء، فقد كان بامكانه أن يبدد شملهم ويستأصل شأفتهم ويمزقهم شر ممزق، لكن مروءته أملت عليه ضرورة الكف عن أبادته ، بل ذهب الى حد عقد معاهدة سلمية معهم رغم أن ميزان القوى العسكري كان في صالحه. ناهيك عن تميز الجندالعماني بحفظ المواثيق والعهود اذ لم يدخر وسعا في احترام الهدنة المعقودة مع الفرس لولا أن هؤلاء بأمر من امبراطورهم دارا بن دارا بن بهمن تنكروا لهذه الاتفاقية وأعلنوا الحرب مجددا ضد الأزد في ديارهم، مما أسفر عن تجدد الصراع الذي انتهى بنصر عسكري نهائي لأزد عُمان.

والخلاصة أن الانتصار المحقق في معركة سلوت لم يكن ـ كما أثبت التحليل ـ وليد الصدفة أو الحظ ، بل جاء في سياق خطة مدروسة واستراتيجية حربية بعيدة العمق، وقيادة واعية متمرسة بشؤون الحرب، فضلا عن شجاعة وبسالة وأخلاق حضارية تميز بها جنود عُمان الأشاوس.

الهــــوامش :

١ – سميت هذه المعركة باسم سلوت نسبة الى الموقع الذي جرت فيه وهو صحراء سلوت. وقد استمرت هذه الحرب التي لا يعرف تاريخها بالضبط ثلاثة أيام.

٢ – انظر تفاصيل هذه المعركة في كتابه : تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان ، ج ١ وقد عالجها من ص ٢٣ الى ص ٣٠.

٣ – ينظر في تفاصيل المعركة الأولى وحيثيات انتصار المسلمين فيها. ابن هشام : تهذيب سيرة ابن هشام، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة السنة ، القاهرة ١٩٨٩ (طبعة ٦) ص ١٢٢ وما بعدها ، وعن غزوة الاحزاب ينظر نفس المصدر ، ص ١٦٨ وما بعدها.

٤ – عن معركة حطين . انظر : فايد حماد محمد عاشور: الجهاد الاسلامي ضد الصليبيين في العصر الايوبي، دار الاعتصام ، القاهرة (دون تاريخ) ، ص ١٢٥ وما بعدها . وانظر كذلك : سعيد علي الحريري : الحروب الصليبية : أسبابها ـ حملاتها ـ نتائجها. دار التضامن للطباعة والنشر والتوزيع ـ مؤسسة دار الكتاب الحديث ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ١٤٨ وما بعدها ، ويمكن الرجوع أيضا الى وقائع ندوة الاحتفال بذكرى حطين صلاح الدين تحت عنوان : ثمانمائة عام حطين صلاح الدين والعمل العربي الموحد ، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٩.

٥ – تحفة الأعيان ، ص ٢٦.

٦ – المرجع نفسه ، ص ٢٧.

٧ – المرجع نفسه ، والصفحة نفسها.

٨ – سليمان بن خلف الخروصي: ملامح من التاريخ العماني، الطبعة الثانية ١٩٩٥، ص ٩٩ – ١٠٠.

٩ – نور الدين السالمي : م . س ، ص ٢٦.

١٠ – المرجع نفسه ، ص ٢٨.

١١ – وندل فيليبس: تاريخ عُمان ، ترجمة محمد أمين عبدالله ، الطبعة الرابعة ١٩٩٤، ص ١٤.



أبو مسلم البهلاني

(١٨٥٩ - ١٩٢٠)

اختيار : هلال الحجري *

١ خمرة الله

نصبتُ لهم من نيّر الذكر مَعْلما
ويوأتهم من أنفس الذخر مغنما
وصيرتُ نفسي خادما لطريقة
بها هام أهل الله في الأرض والسما
فيا لرجال الحب، والكأس مفعم
هلم اشربوا هذا المغني ترنما
عصرتُ لكم من خمرة الله صفوها
فموتوا بها سكرا، فما الشُكر مأثما
لقد هام أهل الاستقامة قبلنا
بها فانتشوا بين الخليقة هُيّما
تراهم سكارى ينشر الجمع فهمهم
ويطويه نور الفرق في أبحر العمى
ملأت لكم دَنّي شرابا مُروّقا
وحركتُ أوتاري فأنطقتُ أعجما!

٢ نديم الأنبياء

من كمثلي ؟ وذا الشراب شرابي
والنبيون كلهم ندماني
هام قبلي به الخليل وموسى
ثم عيسى وصاحب القرآن
هذه حالتي وهذا مقامي
فاعرفوني أو انكروا عرفاني!

٣ الوادي المقدس

طنّبتُ في الوادي المقدس خيمتي
ورعيت بين شعوبه أغنامي
قل للذئاب الكاسرات تفسحي
عز الحمى وأعزُّ منه الحامي
فلقد نزلتُ على عظيم قادر
رعزُّ الجلال إليه والإكرام
يَقْضي ولا يُقضى عليه، نزيلُه
ـ لو كاده الثقلان ـ غير مُضام
من بعد ما طُرّدتُ كل مطرّد
ونشبتُ بين أظافر الأيام
سترتني الأسماء في ملكوتها
فحُجبتُ عن فهمي وعن أوهامي
وسقتني الأسرارُ شربة ذوقها
فعجزتُ عن تعبيره بكلامي
وذكرتُ من هو في الحقيقة ذاكري
وحقيقتي لا شيء وهي مقامي
وحقيقتي أني محوتُ حقيقتي
إذ ثبتها صنم من الأصنام
لما محوتُ اسمي باسم محققي
مكنت فوق رؤوسهم أقدامي!

٤ صوفية

هو الله بسم الله ما صمت لحظة
على أنني لم تعهد الفِطْرَ فطرتي
هو الله بسم الله والنور باسمه
تشعشع نور الله في بشريتي
تعلقتُ بالله الجليل تعلقا
نسختُ به مني ظلال الخليقة
ولما تجلتّ لي نعوتُ جلاله
تصاعدتُ من نفسي الى العَدَمية

* مدرس مساعد في جامعة السلطان قابوس.

تجلت على نعتي نعوت جلاله
كما أنه منها نعوتي تجلت !
تعرضت الأفياء فانتسخت به
ولم يبق إلا نور قدس ووحدة
نهاية ما آتي به حمد حائر
ولهجة مضطر وإجلال دهشة
إلهي ألبسني جلالا يليق بي
جلالا يرقيني إلى كل حضرة
به أرتقي يا ذا الجلال وأنتهي
إلى موقف أنهى رجالَ المحبة!

٥ دعاء إلى التماهي

وخذني بنور الله عن بشريتي
إلى عالم التقديس من شهواتيا
وأشعلْ وجودي من بوارق فيضه
بلامعة تمحو ظلام صفاتيا
وحقق بلاهوتية الاسم ذلتي
لتلبس ناسوتيتي العزَّ وافيا
وجرد وجودي حيث لا أحديتي
وجود وجودي آمرا بك ناهيا

٦ الفناء في الذات العليا

أقمتُ لعز وجهك ذل نفسي
فأفنِ النفسَ فيك لك البقاء
إليك يسوقها شوق ملح
وأصوات الصفات لها حُداء
أُمزّق باسمك الأعلى صفاتي
وألبس من صفاتك ما أشاء!

٧ دفاع عن المتصوفة

وإذا نزعتَ إلى الهدى من غيره
فالاستقامة نزعة المتصوفه
لله نحلتنا ونعـم سبيلها
أصلا وفرعا لا تخالف مصحفه
هي عين ما نزل الأمين به على
الهادي الأمين ، وما سواها زخرفه
لا نعبد المحسوس ذاتا ، كل مح
سوس حدوث ذاته متألفه
بل نعبد الله الذي عرّفانا
إياه عرفان بأن لن نعرفه!

٨ الهوى العذري

لا أحسب الروح إلا أنها خلقت
من الهوى ، فاختفت عن عالم الصور
وجدت روحي صريعا في مصارعه
يا حب لا تبق من روحي ولا تذر
طارحتُ أهل الهوى حتى بليتُ به
ففتهم ومشوا خلفي على أثري
لا يصدق الحبَّ إلا من يموت به
ما للهوى دون حسو الموت من قدر!

٦ حوارية الذكرى والسحر

سميري ! وهل للمستهام سمير؟
تنـام وبرق الأبرقـين سهير!
تُمزّق أحشاء الرباب نصالُه
وقلبي بهاتيـك النصـال فطير
تنبّهْ سميري نسأل البرق سقيه
لربع عفـته شمـال ودبور
ذكرت به عهدا حميدا قضيته
وذو الحزن بالتذكار ويك أسير
عهودا على عين الرقيب اختلستُها
ذوتْ روضةٌ منها وجفّ غدير
متاعي رجع الطرف منها، وكل ما
يسرك من عيش الزمان قصير
وفت لرسيس الحب بالصبر مهجتي
وما كل من شف الغرام صبور
وإلا فما بالي وغور مدامعي
ودمع التصابي لا يكاد يغور
أدهري عميد الحب والعود ذابل
فهلاّ وأملودُ الشباب نضير؟!
تناقلني عمران : عمر قد انحنى
بشيب، وعمر للشباب كسير!

١٠ | دنيا ؟

ستتركها بالرغم وهي حبيبة
ورب حبيب للنفوس مُبير
أتمرح إن شاهدتَ نعشا لهالك
إليك أكف الحاملين تشير ؟
ستركب ذاك المركب الوعر ساعة
الى حيث سار الأولون تسير!
نقى من غبار الأرض ، بيض ثيابنا
وتلك رفات الهالكين تطير!

١١ | وجهة نظر تاريخية

تحزبت الأحزاب بعد محمد
فكل إلى نهج رآه يصير
وقرت على الحق المبين عصابة
قليل ، وقُلٌّ الأكرمين كثير
على هضبات الاستقامة خيموا
إذا اعوج أقوام وضل نفير
تضافر عنهم رُفّضٌ وخوارج
وحَشْوية حَشْوَ البلاد تمور!
وفي البدع الخضر ابتهاج لأنفس
تدور بها الأهواء حيث تدور
نشاوى من الدعوى التي يعصرونها
وليس لبرهان هناك عصير!

١٢ | فلسفة في سياسة النفس

جرد النفس وانهها عن هواها
لا تذرها في غيها تتلاهى
واعتقلْها في مبرك الزهد بالخوف
إلى أن تبدو هزالا كلاها
فإذا انحلت القوى فأثرها
لمراعي اليقين تشفي طواها
وإذا أرْزمَتْ وحنّت لإلف الطبع
فارفض حنينها وبكاها
فمروج اليقين فيها زهور
معصرات التوفيق تسقي رباها!

١٣ | شفافية

ليت أني أذهبت ألف حياة
وتراءت لي لمحة من خباها!
أنا من تيمته غزلانُ نجد
وخيلات الرند بين رباها
لي نفس - لولا التشفي بأروا
ح صباها ذابت بحر جواها!

١٤ | في الحب الالهي

آه والحب لا تسليه آه
وحرام آه على ذي وداد!
لي نفس أذابها وهج الشوق
فلم يبق غير حر الفؤاد
قمت أشكو سري بسري إلى الحب
فكان الشكوى كوري الزناد
ثم ألقت إليّ هيمنةُ الحق
اصطبر في محبتي يا مرادي!
أيها الراكب المغذ إلينا
يا ترى هل شارفتَ ذاك الوادي!
هل ترحّلتَ منك شبرا إلينا
أنت في مركز الهوى متمادِ
فتخلصْ محمديا من العلة
واشطح على رؤوس العباد!
وافْنَ فينا ، فلا حياة لحي
وحياة الأحياء بعد النفاد
واحتجبْ منك بي ولا تحتجبْ
مني بسُجْف التأثير والإيجاد
دعك من ذا وتلك والرسم
والاسم ، فما في الميدان إلا جوادي!
واحترقْ من محبتي أنا وحدي
من طباق النيران في كل واد
فعلى صحة المحبة تستعذب
تعذيبَ الصد والإبعاد
وإذا صحت المحبة لم تحفل
برقص النعيم والأنكاد
لو صَدَقْتَ الهوى لأغناك حبي
وتمسكت في الهوى بمرادي
تطلب الوصلَ - والمقام صدود -
قبل قضّ الحصى وخرط القتاد!
رب لبيك ، دعوة الحق أعلى
وعيـون الجلال بالمرصاد
من أنا ؟ والأنا خيالٌ ووهم
في مقام الخِطاب والإرشاد

من أنا؟ والأنا فناء ومحو
في مقام التعذيب والأشهاد
من أنا؟ والأنا مجاز وظل
في مقـــــام الإبعاد والإيجاد
بل أنا نسبة الى أثر الحق
شهيد للحـــــــق بالانفراد
وأنا من حيث انتسابي إليه
ملك الحمد والثنا والمجاد
وأنا من حيث انتسابي إليه
منعش الروح باعث الأجساد
نسبة الحق صرّفتني إلى أن
قمت أتلو الزبور بين الجهاد
إن يكن في الوجود سمع شهيد
فأنا في الوجود أحسن شاد
ما ألنتُ الحديدَ إلا لأني
قمتُ أشدو بنغمة الحدّادا

١٥ لوعة الاغتراب

تلك البوارق حاديهن مِرْنان
فما لطرفك يا ذا الشجو وَسْنان
شَقّت صوارمُها الأرجاءَ واهتزعت
تُزجي خميسا له في الجو ميدان
إن هيّج البرق ذا شجو فقد سهرتْ
عيني وشبت لشجو النفس نيران
وصيّر البرقُ جفني من سحائبه
يا برق حسبك ، ما في الأرض ظمآن!
إني أشح بدمعي أن يسحَّ على
أرض وما هي لي يا برق أوطان
هبك استطرت فؤادي فاستطر رمقي
إلى معاهد لي فيهن أشجان
تلك المعاهد ما عهدي بها انتقلتْ
وهنّ وسط ضميري الآن سكان
نأيتُ عنها ولكن لا أفارقها
بلى كم افترقت روح وجثمان
وكيف أنسى عهودي في مسارحها
وهن بين جنان الخلد بُطْنان
أم كيف يمكن سُلواني فضائلَها
نعم لدي لذا السلوان سلوان

نزحتُ عنها بحكم لا أغالبه
لا يغلب القدر المحتومَ إنسان
كأنني واغترابي والغرام بها
حيٌّ قضى ، خلفته بعد أحزان
هي النوى جعلتني في محاجرها
مثل الخيال وروحي ثَمّ جثمان
أعيش في غربة عيش السليم على
رغمي ، وليس إلى الترياق إمكان
يا برق حرك همومي إن تكن سكنت
فكل حظي تحريك وإسكان!
عهدي بها ونضير العيش يصحبها
والدهر في غفلة والشهب إخوان
فحال حكم النوى بيني وبينهم
هنا تيقنت أن الدهر خوان
حتى متى أتقاضى الدهر قربهم
والدهر يهرم والآمال ولدان!
حتام يا دهر لا تبقي على بشر
حر، وحتام ضيم الحر إحسان؟!
أكل رأيك حربي أم لها أمد
فإن عهدي وللحالات ألوان!
حل العقال وأطلقني الى سعتي
ففي سجونك للميدان فرسان
يا دهر يا باخس الأحرار حقهم
أعطِ العدالة، إن الله ديان

١٦ بـلاغ !

يا للرجال ـ ألم يدهش عقولكم
صوت الأرامل والأيتام إذ هانوا؟
هذا اليتيم قد انحازت مفاصله
من جلبة الجوع والظلام تحنان!
يا للرجال .. دماء المسلمين غدت
هدرا ، كما عبثت بالماء صبيان
يا للرجال .. أفيقوا من سباتكم
فقد أحاط بكم بغي وعدوان
إن السيوف التي كانت لسالفكم
ما ضمها معهم رَمْس وأكفان
مريضة هي في الأجفان أم مرضت
قلوبكم أم نأى عنهن وجدان؟

بئس السيوف إذا حلّت عواتقكم
وما بها لعتيق المجد أحزان!
لا تحجبوها إناثا في مغامدها
فإن تلك اليمانيات ذكران
فديتكم أوردوها إنها عطشت
إن كان فيكم يلاقي الري عطشان
تكاد أن تتلاشى من تحرّقها
غيظا على صار، أو حزنا على كانوا!
لا تحملوها إذا كانت لزينتكم
إن الرجال بفعل السيف تزدان
أين العصائب من قحطان أجمعها
وأين من نتجت للمجد عدنان
ربّوا لكم بالظبي والسمر ملتكم
وأنتم اليوم تجار ورهبان!
تمشون هونا كأن الزهد أثقلكم
وأنتم بهوان النفس ثقلان!
أقول للبعض منكم، وهو عن أسف
والحر يأسف للأحرار إن شانوا
قد كنتَ نخبةَ هذا المجد من قدم
واليوم أنت على الأبواب ذُبان!
بيضُ العمائم لا تجدي إذا انكدرت
بيض القلوب .. وللإيمان عنوان!

١٧ قوم وجيادهم

قوم على صهوات الخيل طفلهم
يربو له من دم الأبطال ألبان
مساعر الحرب، إن تنزل لهم نزلوا
وإن تعاضلهم ركبا.. فركبان
أُسْدٌ خدورهم سُمْر الرماح، فإن
شب الهياج.. فتلك السمر شهبان
صُعْبٌ شكائمهم .. سحب مكارمهم
إن حاربوا صعبوا.. أو أكرموا هانوا!
لا يقتنون رياشا فوق سابغة
كأنهن إذا ألقين غـــدران
وغيرَ صفحة هندي [١] مفللة
كأنها بنفـــاث الموت ثعبان
وغير أنيابٍ [٢] أغوالٍ مسننة
من عهد عاد لها ذكر وأسنان
وغير شُمْسٍ [٣] سَراحيبٍ مُقَنّقة
كأنها في قتام الحرب غربان
تعلمت من مراس الحرب نجدتها
فهن تحت يد الشجعان شجعان

١٨ الأم المهجر

خليلي في أعشار قلبي بقية
أضِنُّ بها إن ناوحتها الحمائم
خذا عللاني عن أحاديث جيرتي
فإني بحب القوم ولهان هائم
ولا تُسْلِما عقلي إلى هيمانه
فذكرهم عندي رُقىً وتمائم
نزحتُ وفي نفسي شجون نوازع
إليهم، ونازعتُ الأسى وهو خاتم
أحاول أمرا، لو نبا السيف دونه
لما عيب .. والأقدار عنه تصادم
أيغمدني كالسيف دهري عن العلى؟
وما حُمِدت قبل الفعال الصوارم
ويقدح زندَ المجد من زاد هَمُّهُ
كهمي .. وأقوى ما لزندي ضارم!
كفى حَزَنا ... أن أحسو الموت ليس في
جناحي خوافٍ [٤] للعلا وقوادم!
أفارق في «افريقيا» عمر عاجز
وبي كَيِّسٌ كالطود في النفس جاثم!
كأني كَهِيمٌ [٥] الطبع أو قاصر الوفا
أو الخصمُ مظلوم .. أو الحق ظالم!

١٩ رأي في المذهبية

لقد مكّن الأعداءَ منا انخداعُنا
وقد لاح آل في المهامه لامعُ
وسَوْرةُ بعضٍ فوق بعض وحملة
لزيد على عمرو... وما ثم رادع
وتمزيقُ هذا الدين كلٌّ لمذهب
له شِيَعٌ فيها ادعاه تشايع
وما الدين إلا واحد والذي نرى
ضلالات أتباع الهوى تتقارع!

٢٠ الصـــوفي

ومحترقٍ الأركان من حُبّ ربه
له صَعقات بينه ومَصارع

يلذ فطامَ النفس عن كل لذة
ولذاتُ هذا العيش ... بئس المراضع
يبيت وللأحزان جمرة قلبه
تشب إذا سالتْ عليها المدامع
إذا ذكر الأخرى تضاءل جازعا
كأنْ راعه من هادم العمر رادع
وإن ذكر الدنيا تفانى وأَصْعقت
مشاعرَه تلك الصعابُ القوارع
على الأرض منكور ويُعرف في السما
له مُخبر بين الملائك شايع
تراه متى ما الليل عَمّد بيتَه
عمودا على محرابه وهو راكع!
يرجّع في الديجور رنّةَ ثاكل
نحيبا كما ناح الحمامُ السواجع
يناوحه همّان : هَمٌّ مخافةٍ
وهمٌّ رجاءٍ، والبرايا هواجع
بأمثال هذا يرحم الله خلقَه
وإن عَظُمتْ أحداثُهم والشنائع

٢١ أطـــلال

تلك ربوع الحي في سُفْح النّقا
تلوح كالأطلال من جِد البِلى
أخني عليها المِرْزمانِ (٦) حقبة
وعاثت الشـمألُ فيها والصَّبا
عُرِّجْ عليها والهاً لعلها
تريح شيئا من تباريح الجوى
تربع الأنسُ من أرجائها
واستأنستْ بها الظباء والمها
فقفْ بنا عند غصون بانها
نشاطر الورق البكاء والأسى
بحيث أهريق بقايا دمعتي
وأتبع النفسَ إذا الدمع انقضى
إنّ من الحق على مدامعي
أن تسبق السُّحبَ على ربع عفا!

٢٢ الأحبة

وربما منّيتُ نفسي طيفَهم
وهو حلالٌ لي إنْ حل الكرى!
ولو قصدتُ هفوة بحبهم
أو كنتُ من عاهدهم فما وفى
أرسلتُ طرفي رائدا لدهشة
بربعهم تُذهلني عن الأسى
لكنّ لي قلبا عَرَته سُكْرةٌ
ما ضل في خمارها ولا غوى
ليعمل الحب بنفسي ما يرى
إن ضلالي بهوى القوم هدى!

٢٣ هموم الشاعر

أشاطر النجمَ السهادَ ساريا
فيغرب النجمُ وعيني في السُّرى
كأن أفعى نهشت حشاشتي
مِنْ لازبِ (٧) الهمّ وتلهاب الحشا
أذكى من النار بقلبي زفرةٌ
يخرجها المظلومُ من حر الأسى

٢٤ خطة حربية!

ما تنفع الغيرة في مكمنها
والسيف في قرابه لا ينتضي
حتى تكر الخيلُ كشْفاً (٨) ساقطا
تهوي هويّ العاصفات في الوغى
تجمْزُ جمزا بالكماةِ (٩) شُزّبا
عوابسا شُمّسا كسيدان الغضا
في فيلق حالكة أركانُهُ
يجلل الأرضَ الدجى رَأْدَ الضحى
لولا بروق المشرفيات به
لم يهتد الجيشُ الأمامَ والقفا!
تضطرم الأرض بما تقدحه
سنابك الجُرْدِ وتقراعُ الشّبا
بهذه الخطة نشفي غيظنا
إن كان بالسيف أخو الغيظ اشتفى

٢٥ حقوق السيف

كم نظلم السيف بمنع حقه
أما يُجازى ظالم بما جنى؟

إن السيوف طبعت لحقها
وحقها تحكيمها على الطلى!
والسيف أوفى صاحب رافقته
إن خانك الدهرُ وأهلوه وفى
والسيف فيه فَرَجٌ مُعجّل
إن الغمومَ بالسيوف تُجتلى
والسيف يعطيك الذي اشتهيته
إنْ تولِه من حقه كما اشتهى!
إن السيوف عاهدت أربابها
بالمصدر الأعلى وتقريب القصا
والمجد حيث أبرقتْ وأمطرتْ
ينبت من ساعته ويُرتعى!
قد آن للإحرام أن نحلّه
وننحر الهدي على رأس الصفا!
قد آن للصائم وقتُ فِطره
لطالما أرمض بالصوم الحشا!
قد آن للوضوء أن ننقضه
بالسافح الثائر فرصادِ الكلى!
والمجد لا يُملك عن وراثة
لكن بتحطيم الشَّبا على الشَّبا!

٢٦ واقع ....

فتحتُ عيني فرأيتُ غافلا
يحمله السيلُ وليته درى!
ونائما والنار في جثمانه
كأنه جَزْلُ الغَضا وما وعى
وراضيا بذلة مفتخرا
بأن يعيش خازيا ومُزْدري
ومؤمنا مُسْتَضْعَفًا يفزّه
ظالمه من الرجا إلى الرجا!
وحاسدا لنعمة تخاله
أسعر ما كان إذا قلتَ خبا!
وبائعا لوطن فيه انتشى
بلقمة يلذها وهي الودى! (١٠)

٢٧ بطاقة دعوة الى عُمان

تفضل بالزيارة في عُمان
تجد أفعال أحرار الرجال
تجد ماشئت من مجد وفضل
وأحساب عزيزات المثال
قطين الشرق نمتم نوم عبد
فنبّهكم صناديدُ الكماة
فقوموا عندنا أولا فناموا
هنيئا بين ربات الحجال!
سنأخذ حقّكم ونذود عنكم
ذيادا باليمين وبالشمال
بأسياف «الغبيراء» المواضي
ستخضرُّ الأسافلُ والأعالي
وإنّ مطامعَ الأوغادِ فينا
سترجع وهي فارغةُ القلال
بأسياف قديمـات المزايا
مخلدة المفاخر والفعال
تصول بها أسود بني نزار
ومن قحطان أقيالِ النزال
فإن شئتَ العيان فقم إلينا
تر الأفعال مصداقَ المقال
تشاهد أنّ في العرب البقايا
وللباقين أقلامُ الجدال
فلا تقنع بسمع دون عين
فما عين الحقيقة كالخيال!

٢٨ توحد

أنا وحدي لذا الزمان عدو
ليس لي في اعتدائه شركاء!
غير أني إذا هززتُ اصطباري
هان عندي من الزمان العِداء

٢٩ مواهب!

نُمسي ونُصبح نبكي في مخادعنا
ندبَ العجائز موتاهن في التُرَب
لنا مواهب تفنى في متى وعسى
وفي التأوه والأحزان والكُرَب!

٣٠ اختزال!

نظـــرتُ في الكـــون نظرة
من نحـــو منفـــذ إبره
فما انثنـــى الطـــرف حتى
حـــلبتُ دهـــري شطره!

٣١ الامام المنتظر!

ساحر الطرف سقيم جفنُه
قمري الوجه ليلي الشَّعَرْ
ناحلُ الخصرِ ثقيلٌ رِدْفُه
مائس القَدِّ رُدَيني الخَطَرْ
طولَ ليلي وصلَه مُنْتَظِرٌ
ليلةٌ من وصله ألفُ شهر!
يا غضيضَ الطرف هَبْ لي نظرة
إن إعراضك أدهى وأمر
يا إمام الحُسن هل مُنْتَظَرٌ
لم تزل عندي الإمامَ المنتظر!

٣٢ البيض أحلى!

أنا في عالم السواد وعقلي
في رياض التفاح ظل عقيلا
ما الهوى في السواد إلا جنون
والهوى في البياض أقوم قيلا
ليس من ضل بالنهاركمن
ضل بليل ... فذاك أهدى سبيلا!
من عذيري مما جنته العذارى
أخذتني في الحب أخذا وبيلا!

٣٣ ليلة ما ...

فِدا نفسي لبهكنة لَعُوبٍ (١١)
لهوتُ بها على لثم الشقيقِ
أُناولُها من الشاهي كؤوسا
فقالتْ هكذا طعم الرحيق
كأن الكأس في يدها وفيها
عَقيقٌ (١٢) في عقيق في عقيق
تقول وملؤها لعب ولهو
أتعدل شرب شاهيكم بريقي؟
فقلتُ لها : مُنى نفسي أفيقي
بريقك ينطفي لهبُ الحريق
فأدنت ثغرها مني وقالت
تمتع بي إلى وقت الشروق!
فبت أمص وردة وجنيتها
وأرشف جمر مبسمها الشريق
فلما أذهلت عقلي ورشدي
طفقتُ أصيح يا هادي الطريق!

٣٤ سلطة الشاهي!

ذؤاب من الياقوت في وسط كوكب
به فَرَجُ المهموم بل متعة اللاهي
إذا صُفِّفَتْ أكوابه وسط مجلس
رأيتَ نجوم الزهر تهوي لأفواه
أرى كل ما تحوي مجالسُ أنسنا
جنودا لدفع الهم سلطانُها الشاهي

٣٥ فتوى في الهيام

ما على المستهام إثم بهذا
وأرى الإثم راجـــعا للحبيبِ
هَيَمانُ العُشّاقِ شِبْه جنون
ومناط التكليف عند القلوب!
مكّنوني أعُضّ منه كما شئتُ
وخـلوا بيني وبين الذنـــوب!

٣٦ في حمى المسباح!

حلوا عِصيِّهم .. وأحمل سُبْحتي
شـــتان بين سِلاحهم وسِلاحي
ظُلموا .. فما انتصر الحسامُ لظلمهم
ولكمْ قصمتُ الجيشَ بالمسباح!

٣٧ المرثي

عجبا من نعشه .. تحمله
رقبَةٌ .. وهو على الكون اشتملْ
جمع العـــالَمَ في حيزومه
أترى العـــالم في القـــبر نزلْ!

هوامش :

١ – الهندي من صفات السيف وهو الذي صنع في الهند.
٢ – المقصود بأنياب الأغوال الرماح.
٣ – الشمس السراحيب : من الخيل الطويلة النافرة.
٤ – القوادم عشر ريشات في مقدم الجناح وهي كبار الريش والخوافي صغاره وهي تحت القوادم، والمقصود أنه غير قادر على الطيران.
٥ – الكهيم : من لا غناء عنده كالمسن والضعيف.
٦ – المرزمان : نجمان مع الشعريين ، والشاعر هنا يضفي بعض آثار القدم على أطلاله.
٧ – اللزوب تعني اللصوق، والهم اللازب بمعنى الدائم.
٨ – الأكشف الساقط من الخيل: الذي استرخى في عدوه حتى انكشفت ناصيته كناية عن شدة السرعة.
٩ – الكماة هم الشجعان.
١٠ – الودى هو الموت.
١١ – البهكنة اللعوب من صفات النساء وتعنيان : المرأة الغضة التي تحسن الدلال.
١٢ – العقيق : خرز أحمر ، ويقصد الشاعر منه اللون وهو حمرة الشاهي.

الاشـراف الفني :

أشـــرف أبواليزيـد

NIZWA — A CULTURAL QUARTERLY IN ARABIC

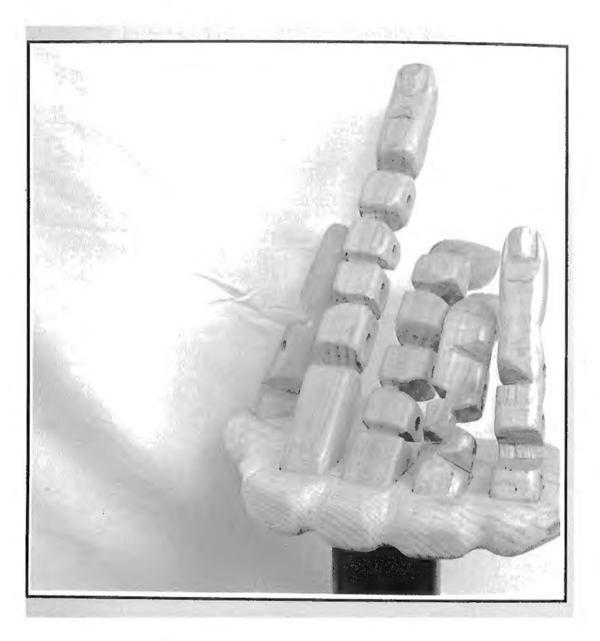
EDITOR - IN - CHIEF : SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117. ALwady ALkabeer. Sultanate of Oman
TEL.: 601608 / 692247, FAX: (00968) 694254

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان
الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
البدالـة : ٧٩٢٧٠٠ ـ فاكس : ٧٠٣٦٠٨ ، تلكس : ON. OMANEA ٣٧٥٨ ص.ب : ٣٣٠٣ روي ـ الرمزالبريدي : ١١٢

إشـــارات :

* **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف ـ آسفين ـ التعامل مع أصحابها.**
* المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
* نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
* المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.



▲ نحـت خشبـي للفنـان: طـلال المعمـري ، سلطنـة عمان.

الغلاف الأخير بريشة: الفنانة : نوال عتـيق ، سلطنة عمان. ◄

عبدالله ابراهيم، مولاي حفيظ بابوي، عبدالرحمن بوعلي، عبدالصمد بلكبير، حلمي سالم، محمد الظاهر، سعيد يقطين، شاكر عبدالحميد، صفاء كنج، محمد أمين الحسن، عزالدين نجيب، غالية خوجة، عزيز الحاكم، جمال فوغالي، المهدي أخريف، جمال جمعة، شوقي عبدالأمير، خالد المعالي، محمد الصالحي، يوسف أبولوز، عبدالله البلوشي، تهامة الجندي، هدى ابلان، نبيل أبوزرقتين، فيصل أكرم، السيد الليثي، أسامة عرابي، كريم عبدالسلام، هدى أحمد جاد، روز مخلوف، زهير خوري، نورا أمين، كوليت بهنا، عائشة الشيدي، جان الكسان، بديعة أمين، حسن كريم عاتي، مياسة الورس، منى برنس، عبدالله خليفة، عواض شاهر العصيمي، تركية البوسعيدي، توربن لارسن، صدوق نورالدين، شاكر الانباري، زهير غانم، هاشم صالح، عالية شعيب، عبدالمجيد شكير، محمد الطاهر امحمد، البشير التهالي، ابراهيم القادري بوتشيش، هلال الحجري.



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية